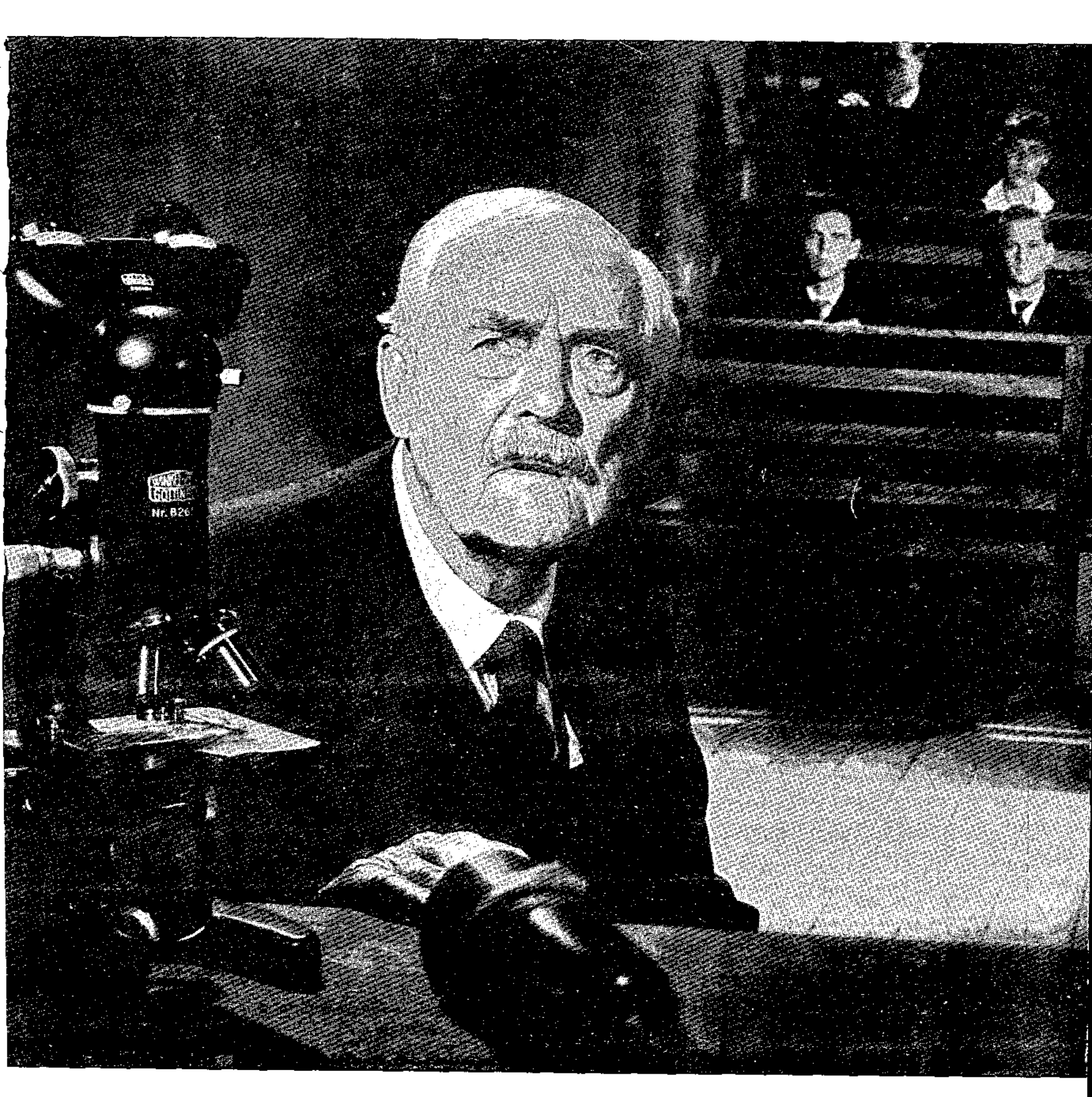
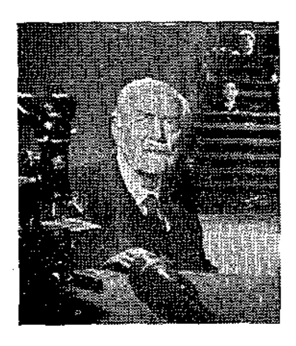
CAHIERS
DU CINÉMA



95 * REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • MAI 1959 * 95

NOTRE COUVERTURE



Victor Sjöström dans **SMULSTRONSTALLET** (Les Fraises sauvages) d'Ingmar Bergman.

(ATHOS-FILMS.)

Etant donné l'abondance des matières, *nous* publierons dans notre prochain numéro l'article de Jean Domarchi : « **Les Secrets d'Eisenstein** ».

Ne manquez pas de prendre page 50

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

MAI 1959. Tome XVI. — N° 95

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Kyoko Kagawa et Kazuo Hasegawa dans *Chikamatsu Monogatari* (*Les Amants crucifiés*) de Kenji Mizoguchi.

LA SPLENDEUR DU VRAI

par Philippe Demonsablon

La sortie d'un film de Mizoguchi, déjà ancien de surcroît, peut paraître un événement un peu mince pour justifier la publication des textes qui suivent. N'avons-nous pas eu plusieurs fois, au cours des cinq dernières années, l'occasion d'exprimer notre admiration à l'égard du metteur en scène japonais, et de la voir grandir quand, trop rarement à notre gré, nous découvrions de lui une œuvre nouvelle ? A ceux d'entre nous qui n'avaient pu assister aux festivals, auxquels ses films participèrent régulièrement depuis 1952, une rétrospective de la Cinémathèque permit enfin de prendre la juste mesure d'un talent que l'on savait très grand. « Mizoguchi commence », écrivions-nous alors. Dans notre liste des « douze meilleurs films de tous les temps », *Les Contes de la lune vague* figurent en bonne place, et l'auteur de ces lignes n'a pas craint de leur assigner la première.

Mizoguchi commence : tout au moins dépend-il, pour le faire, du bon vouloir d'un distributeur. Trop de ses films restent encore inédits, trop même dont existent en France

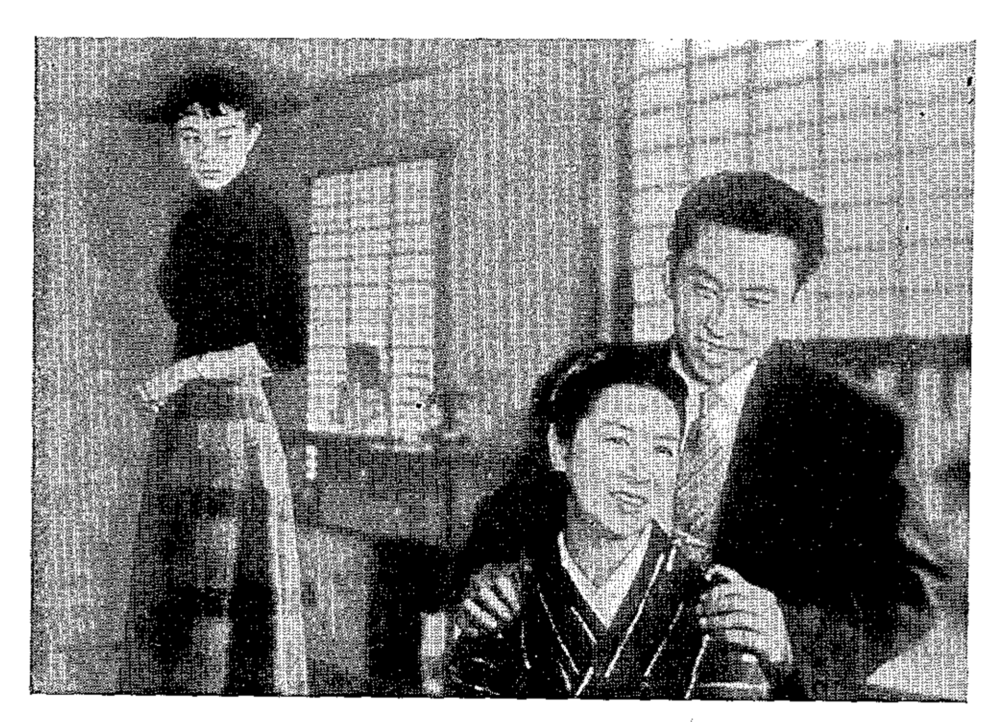
des copies sous-titrées depuis plusieurs années. Si l'universalité du génie est moins de s'appliquer à tout que de s'adresser à tous, alors nous avons affaire, ici, à l'œuvre d'un génie universel. Sa voix mérite de trouver d'autre audience que celle des spécialistes, et ses accents, qui n'intéressent pas seulement le public cultivé, mais plus simplement parlent à l'homme de la plus haute idée de l'homme.

Un panoramique sur un paysage de champs et de montagnes, la brève surimpression d'un lac ensoleillé, et le panoramique continue sur un hameau, s'arrête, en plan général, sur un couple de paysans affairés au chargement d'une charrette. N'aurions-nous jamais vu d'hommes ? La seule apparition de cet homme et de cette femme occupés aux gestes les plus ordinaires suffit à nous emplir d'une émotion qui ne doit rien au drame et tout à l'illumination. Dès la première minute des *Contes de la lune vague,* voici donc deux anonymes, deux acteurs qui ne seront peut-être que des comparses, et d'instinct nous comprenons que nous avions auparavant pu connaître des humains, mais pas encore vu l'homme avec cette intensité.

Cette force aveuglante dont Mizoguchi partage le privilège avec de très rares cinéastes réduit aux dimensions du pittoresque tant de films vantés, comme Paestum, et pour les mêmes raisons, relègue dans le décoratif tant de monuments célèbres. Quelle part en effet peut revendiquer la psychologie, quand le moindre geste renvoie à l'homme à travers l'individu, quelle part l'anecdote ou l'accident, lorsque coïncident aussi étroitement l'ampleur qui fait l'exemplaire et la précision qui fait le particulier ? Entre la fadeur du romancier qui trop souvent ne sait nous séduire que par ce que ses créatures ont de plus singulier, et la sécheresse du moraliste, par ce qu'elles ont de plus général, Mizoguchi emprunte la voie royale du poète, où la vertu contemplative suppléant le va-et-vient dialectique fonde sur l'éclat des singularités la splendeur même du type et les fond l'une dans l'autre. Chacun des actes et des événements trouve ici une résonance universelle. Lorsque les bandes de soldats surgissent dans le village, nous ne voyons pas seulement un groupe de paysans en proie à la guerre, ni une représentation didactique de la guerre, mais, par un raccourci dont l'invention étonne, la *figure* même de toutes les guerres. Les gestes du travail, de la tendresse, de la peur et de la vanité, de la pudeur et de la noblesse, de la langueur et de l'apaisement composent devant nous la figure de l'humaine destinée. Seuls les amateurs d'exotisme peuvent s'y trouver déconcertés, ne rencontrant qu'eux-mêmes où ils voulaient le dépaysement.

Ainsi Mizoguchi nous parle des choses les plus simples et les plus familières : la vie, la mort aussi, car il n'est pas d'art de vivre où n'entre la pensée de la mort. Et il a la délicatesse d'en parler familièrement, sans pompe et sans apprêt. C'est le plus naturellement du monde qu'il fait venir à nous les choses, comme d'elles-mêmes : ce secret retrouvé des maîtres livres, nous pouvons le lire dans chaque image de ses films et ce n'est pas la moindre raison pour laquelle *Les Contes de la lune vague* font penser à l'*Odyssée*. Dans l'un et l'autre chef-d'œuvre, une civilisation fière de son raffinement s'attarde à noter le poli d'une surface, la texture d'un tissu, le goût d'une boisson — mais toujours pour nous renvoyer à l'homme. Quel que soit le luxe du décor ou l'intensité du drame, l'haleine vient y dire la température de l'air ou le timbre de sa voix, sa densité.

Mais il y a plus : œuvre à hauteur d'homme, c'est l'homme idéal dont ces *Contes* dessinent la figure, sur le schéma éternel de l'itinéraire. Cette vie employée à découvrir un art de vivre, combien de fables ne nous ont-elles pas invité à en suivre le cheminement, dont le détail importe moins que le terme, puisqu'il s'agit seulement de traverser les apparences et, plein d'usage et raison, de savoir-vivre selon la vérité. Ainsi fait le potier modelant le même vase pour l'amener à plus de perfection, ainsi Mizoguchi lui-même redisant la même histoire, modestement (« ce n'est là qu'une distraction : mais ce sont mes enfants, et je les aime »), mais la seule histoire qui compte, celle qu'ont dite aussi Murnau et Rossellini, de l'homme parvenant à l'acquiescement et, par lui, à l'unité. Modestement : que d'elle-même l'impératrice Yang Kwei Fei se rende à son supplice, qu'au leur soient conduits, sereins, les amants célébrés par Chikamatsu, qu'une vieille mendiante à la voix cassée chante auprès du palais de son fils, tout cela ne va-t-il pas de soi et pourquoi y ajouter l'émotion que les protagonistes ont mis leur étude à maîtriser ? « Miyagi, pourquoi es-tu morte ? » interroge le potier moins chanceux qu'Ulysse après son long voyage. Mais la question posée porte en soi sa réponse, si la



Yoshiko Xuga, Kinuyo Tanaka et Tamoemon Otani dans *Uwasa no onna (La Femme crucifiée)* de Kenji Mizoguchi.

mort n'est qu'un passage : ici, l'argile rouge du *Cimetière marin* est celle-là même que façonne le potier, celle que labourent les paysans au milieu des tombeaux...

Acquiescement, réconciliation : tout dans l'œuvre de Mizoguchi, et particulièrement dans ce film-somme que sont *les Contes de la lune vague,* nous parle de l'unité. Oui, l'accumulation de leurs aventures nous fait prendre aux personnages d'autre intérêt que de compassion. Et si fable il y a, même profuse, ce n'est pas vers l'absurde répétition du mouvement perpétuel qu'elle oriente nos pensées. Le mouvement tend à sa propre extinction, s'ordonnant autour de l'idée d'un équilibre qui peut échapper au mouvement au lieu qu'être fondé sur lui : s'attacher à cela qui demeure, c'est sortir aussi de l'enfer dialectique. Et certes, il est tentant de discerner le reflet des philosophes grecs dans ce qui porte manifestement l'empreinte de la pensée boudhique ; est-ce là Parménide mis en scène ou plutôt le sermon de Bénarès ? Qu'importe si la mise en scène prête à l'un et l'autre un lustre nouveau : la pensée nourrit l'artiste, mais il le lui rend bien. Si les films de Bergman sont avant tout méditation sur l'homme et ceux de Preminger avant tout méditation sur la mise en scène, les films de Mizoguchi sont méditation sur l'homme, posée en termes de mise en scène. Qu'est-ce que l'homme ? Mais aussi, qu'est-ce que la mise en scène? Ici les deux questions nous apparaissent si indissolublement liées que répondre à l'une est aussi répondre à l'autre. Pas un plan des *Contes de la lune vague* ne dément la beauté de l'ouverture, pas un n'est inférieur à l'ambition qui s'y lit : parvenir par les mouvements les plus concertés à effacer l'artifice par la splendeur du vrai. Car cet art raffiné ne raffine jamais sur ses propres prestiges, évitant ainsi les pièges grossiers de la préciosité. Au nombre il oppose la qualité, au rythme l'harmonie. Un seul propos définit sa recherche ; rendre une note si pure et soutenue que la plus infime variation en devienne expressive. Un art, disait Jacques Rivette, de la modulation.

Philippe DEMONSABLON.

MES FILMS



Yoshiko Okada et Eiji Nakano dans *Daichi wa hohoemu* (*Le Sourire de notre terre*) (1925).

par Kenji Mizoguchi

Cette filmographie, commentée par l'auteur même, a paru dans le n° 80 (janvier 1954) de la revue japonaise KINEMA JUMPO.

AI NI YOMIGAERU HI (Le jour où revient l'amour) (1922).

Prod. : Nikkatsu Mukoojima. *Sc.* : Wakayana Osamu. *Op.* : Takasaka Toshimitsu. *Int.* : Yamamoto Kaïchi, Mori Kiyoshi, Koizumi Kasuke.

(La fille d'un artisan en faïences est forcée d'épouser l'apprenti de son père. Elle s'enfuit avec un autre et, avec lui, se suicide. L'apprenti trouve le réconfort dans l'amour de la sœur aînée.)

Combien de films ai-je tournés jusqu'à présent ? 75. Ce n'est pas beaucoup. Je me demande même comment j'ai pu vivre. Je suis entré à Nikkatsu en 1920, au titre de réalisateur adjoint.

Ce film est le premier que j'ai tourné. Il a été censuré en plusieurs endroits. On a coupé notamment tout ce qui concerne la révolte des paysans contre les riches. J'ai été convoqué à la Préfecture de police. Nous

fûmes obligés d'apporter des modifications au reste du film pour sauvegarder la cohérence de l'histoire, et nous avons remplacé les passages coupés par de la musique jouée sur un biwa.

FURUSATO (Le pays natal) (1922).

Prod. : Nikkatsu Mukoojima. *Sc.* : Mizoguchi Kenji. *Op.* : Iwamura Yuzo. *Int.* : Yamamoto Kaichi, Oguri Takeo, Minami Mitsuaki.

(Une jeune femme, qui est allé voir son bien-aimé, est tuée accidentellement par le frère de celui-ci.)

SEISHUN NO YUMEJI (Les rêves de jeunesse) (1922).

Prod. : Nikkatsu Mukoojima. *Sc.* : Kozono Suenori et Mizoguchi Kenji. *Op.* : Watanabe Hiroshi. *Int.* : Miyajima Akio, Sakai Yoneko.

(Drame à trois personnages : la fille du propriétaire d'une hôtel, un étudiant en médecine qui est amoureux d'elle, et la bonne de l'hôtel).

En ce qui concerne ces deux films, je n'ai presque aucun souvenir. Donc rien à dire.

JOEN NO CHIMATA (La ville de flamme) (1922).

Prod. : Nikkatsu Mukoojima. *Sc.* : Mizoguchi Kenji. *Op.* : Takasaka Toshimitsu, Watanabe Hiroshi. *Int.* : Minami Mitsuaki, Oguri Takeo.

(Une geisha, amoureuse d'un militaire qui ne l'aime pas, s'empoisonne et meurt en dansant le « Dôjôji », une danse japonaise qui raconte les amours défendues d'une religieuse qui se métamorphose en serpent.)

J'ai employé Oguri dans le rôle de la geisha. Cela ne veut pas dire que nous manquions d'actrices à ce moment-là.

HAIZAN NO UTA WA KANASHI (La triste chanson des vaincus) (1922).

Prod. : Nikkatsu Mukoojima. *Sc.* : Mizoguchi Kenji, d'après le roman de Hata Aibi. *Op.* : Aojima Junichiro. *Int.* : Yoshida Toyosaku, Sawamura Haruko.

(Une jeune fillè, née dans un village de pêcheurs, quitte son village natal pour suivre un étudiant dont elle est amoureuse. Rejetée par ce dernier, elle retourne chez son beau-père. Le jour de la fête du village, le père et la fille partent pour un voyage sans fin.)

Cela remonte tellement loin que, lorsque vous me demandez quelque chose sur ce film, c'est comme si des professeurs m'interrogeaient pour vérifier ma mémoire.

813 (1922).

Prod. : Nikkatsu Mikoojima. *Sc.* : Tanaka Soichiro, d'après le roman de Maurice Leblanc. *Op.* : Takasaka Toshimitu. *Int.* : Minami Mitsuaki, Segawa Tsuruko.

(Adaptation de l'une des aventures d'Arsène Lupin).

Quand j'étais jeune, j'ai tourné pas mal de films tirés de romans policiers. J'aimais Minami.

CHI TO REI (Le sang et l'âme) (1922).

Prod. : Nikkatsu Mukoojima. *Sc.* : Mizoguchi Kenji d'après Oïzumi Kokuseki. *Op* : Aojima Junichiro. *Int.* : Eguchi Chiyoko, Mizushima Ryotaro.

(Une maniaque commet meurtres sur meutres par amour des pierres précieuses, et se fait tuer à la fin par un ivrogne.)

Film expressionniste. Je l'ai tiré d'un roman allemand dont M. Oïzumi se servait comme explication de textes dans son cours de littérature allemande à l'Université.

KIRI NO MINATO (Le port aux brumes) (1923).

Prod. : Nikkatsu Mukoojima. *Sc.* : Tanaka Soichiro. *Op.* : Aojima Junichiro. *Int.* : Sawamura Haruko, Mori Eijiro, Yamamoto Kaichi.

(Un jeune marin est pris de pitié pour un vieux matelot, tombé dans le dénuement. Mais ce dernier, surpris à voler, est frappé à mort par son bienfaiteur. Le meurtrier fait ses adieux à sa maîtresse et se constitue prisonnier.)

C'est l'adaptation d'une pièce d'Eugene O'Neill. A l'époque, ce film eut bonne réputation et moi-même je l'aime. La photographie d'Aojima (qui est mort, hélas !) était excellente. Je me souviens des effets de pluie.

YORU (La Nuit) (1923).

Prod. : Nikkatsu Mukoojima. *Sc.* : Mizoguchi Kenji. *Op.* : Aojima Junichiro. *Int.* : Katsuragi Kaichi, Sakai Yoneko.

(Première partie : un homme s'introduit dans une maison et dérobe une somme d'argent à la propriétaire, femme de mœurs légères.

2e *partie* : le patron d'un restaurant chinois tue sa deuxième femme par jalousie.)

La première partie de ce film est tirée d'un roman policier américain (l'histoire d'un voleur qui a le sens de la justice). C'est peu de temps après ce film qu'eut lieu le grand tremblement de terre.

HAIKYO NO NAKA (Dans les ruines) (1923)

Le studio de Mukoojima avait brûlé. J'ai tourné ce film vraiment dans les ruines, après le tremblement de terre. Une histoire de deux amoureux, séparés l'un de

l'autre, qui se rencontrent pendant le tremblement de terre dans un temple. Ils se racontent des souvenirs. Après ce film, je suis allé à Kyoto.

TOGE NO UTA (La chanson du col) (1923).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. *Sc.* : Mizoguchi Kenji. *Op.* : Takasaka Toshimitsu. *Int.* : Yamamoto Kaichi, Mimasu Yutaka.

(Au retour de son fils qui avait commis un crime et s'était enfui avec une femme, le père n'accueille que la femme et l'enfant. Le fils se suicide.)

C'est l'adaptation d'une pièce de théâtre irlandaise.

KANASHIKI HAKUCHI (Le triste imbécile) (1924).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. *Sc.* : Mizoguchi Kenji et Takabatake Tatsuo. *Op.* : Iwata Shohei. *Int.* : Ohara Kasuke. Sakai Yoneko

(Un idiot est tombé amoureux d'une geisha. Découvrant qu'elle a un amant, il tue elle et l'amant.)

C'est aussi l'adaptation d'une pièce étrangère.

GENDAI NO JOO (La reine des temps modernes) (1924).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. *Sc.* : Murata Minoru. *Op.* : Uchida Seiichi. *Int.* : Sakai Yoneko, Minami Mitsuaki.

(Une veuve très riche tombe amoureuse d'un pauvre étudiant et abandonne pour lui toute sa fortune.)

Je me souviens seulement que c'était un film produit par la compagnie pour une actrice.

JOSEI WAT SUYOSHI (Les femmes sont fortes) (1924).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. *Sc.* : Nikkatsu (section littéraire). *Op.* : Uchida Seiichi. *Int.* : Sakai Yoneko, Mimasu Yutaka.

(Une femme mariée avec un homme de basse moralité est obligée de divorcer sous un faux prétexte. Le mari, à ce moment-là, est pris d'un véritable amour pour elle.).

C'est une histoire vécue. Son adaptation théâtrale avait connu un grand succès. Nous en avons fait un film.

JIN-KYO (Le monde ici-bas) (1924).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. *Sc.* Osanai Kaoru et Tanaka Soichiro. *Op.* : Uchida Seiichi. *Int.* : Suzuki Demmei, Takagi Eiji, Urabe Kumeko.

(Pour payer ses dettes, un propriétaire marie sa maîtresse à un montagnard et se destine, de son côté, à faire un riche mariage. Mais le montagnard, jaloux, le tuera.)

Inspiré par une œuvre européenne. C'était le premier film de Suzuki Demmei. J'en ai des souvenirs bien agréables. Nous l'avons tourné dans la montagne Hira. Le matin nous partions, nous tournions toute la journée au sommet, et nous redescendions le soir. Cela dura toute une semaine.

SHICHIMENCHO NO YUKUE (A la recherche d'une dinde) (1924).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. Sc. : Hatamoto Shuichi. *Op.* : Unhida Seiichi. *Int.* : Mimasu Yutaka.

(Comédie policière autour d'un diamant volé et d'une veuve.)

SAMIDARE SOSHI ((1924).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. *Sc.* : Yokoyama Kôju. *Op.* : Uchida Seiichi. *Int.* : Suzuki Utako, Katsura Teruko, Koïzumi Kasuke.

Film tiré d'une pièce de théâtre qui raconte les amours d'une geisha et d'un bonze. On me blâmait d'avoir outragé la dignité de la religion. On était bien sévère à cette époque-là. On ne dirait rien maintenant.

MUSEN FUSEN (Pas de combat sans argent) (1925).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. *Sc.* : Okamoto Ippei et Hatamoto Shuichi. *Op.* : Uchida Seiichi. *Int.* : Yamamoto Kaichi, Urabe Kumeko.

(Caricature sur l'argent et l'amour. L'histoire se passe en Chine.)

J'ai fait dans ce film une satire de la guerre, d'après les caricatures d'Okamoto Ippei. Le film a passé à Kyoto, mais dans d'autres villes, il a été interdit.

KANRAKU NO ONNA (La femme de joie) (1925).

Prod. : Nikkatsu Kyoïoto, 2e section. *Sc.* : Mizoguchi Kenji et Hatamoto Shuichi. *Op.* : Uchida Hitoshi. *Int.* : Yamamoto Kaichi, Mimasu Yutaka, Sakai Yoneko.

(Un enfant prodigue, après bien des aventures, finit par tuer quelqu'un. Il rencontre son père tout à fait par hasard : devant une église. Le père et le fils s'embrassent.)

AKATSUKI NO SHI (La mort à l'aube) (1925).

Prod. : Nikkatsu Kyoto. *Sc.* : Ito Matsuo. *Op.* : Uchida Seiichi. *Int.* : Mizushima Ryotaro, Koizumi Kasuke.

(Un homme qui a abandonné sa femme et ses enfants, les retrouve par hasard, mais il est poursuivi par la police. Il finit par se tuer en plongeant dans la mer.)

Je ne me rappelle pas grand-chose de ces deux films parce que, sauf *Toge no*



Demmei Suzuki et Kumeko Urabe dans *Kyokubadan no joo* (*La Reine du Cirque*) (1925).

Uta, Ginkyo et *Musen Fusen,* tous les films de cette époque ont été imposés par la compagnie.

KYOKUBADAN NO JOO (La reine du cirque) (1925).

Prod. : Nikkatsu 2e section. *Sc.* : Takajima Tatsuo et Hatamoto Shuichi. *Op.* : Uchida Hitoshi. *Int.* : Suzuki Demmei, Urabe Kumeko.

(Après avoir vaincu beaucoup d'obstacles, deux vedettes du cirque s'unissent.)

Je ne me rappelle même pas l'actrice qui a joué le rôle principal dans ce film.

GAKUSO O IDETE (Après les années d'études) (1925).

Prod. : Nikkatsu 2e section. *Sc.* : Nomura Masao et Mizoguchi Kenji. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Minami Mitsuaki, Takajima Aiko.

(Le véritable amour s'éveille chez une femme, quand elle a vu son mari s'exposer dangereusement en participant à un concours aéronautique.)

Je ne crois pas qu'il s'agisse d'un de mes films (*M. Mizoguchi le dit, mais, en compulsant les archives de notre revue, nous avons trouvé la preuve qu'il s'agit bien d'un film de M. Mizoguchi*).

SHIRAGIKU WA NAGEKU (La plainte du lys blanc) (1925).

Prod. : Nikkatsu, 2e section. *Sc.* : Shimizu Ryunosuke, d'après l'œuvre de John Galsworthy. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Okada Yoshido, Kondo Iyokichi.

(Un homme qui a commis un meurtre malgré lui et se trouve dans l'impossibilité de

se présenter à la police à cause du lien qui le lie à ses complices, se jette avec sa bien-aimée dans la mer.)

Je me rappelle simplement que c'est mon ami Shimizu qui a adapté cette pièce de Galsworthy.

DAICHI WA HOHOEMU (Le sourire de notre terre) (1925).

Prod. : Nikkatsu 2e section. *Sc.* : Yoshida Momosuke et Hatamoto Shuichi. *Réalisateurs* : 1re partie : Mizoguchi Kenji, 2e partie : Wakayama Osamu, 3e partie : Suzuki Kensaku. *Op.* : 1re partie : Yokota Tatsuyuki, 2e partie : Uchida Seiichi, 3e partie : Isayama Saburo et Kiga Seigo. *Int.* : Takagi Eiji, Nakano Eiji, Umemura Yôko.

(Une collaboration des trois compagnies de cinéma : Nikkatsu, Shôchiku et Tôa, d'après les *scénarios* présentés au concours organisé par le journal Asahi. Un mélodrame.)

Une œuvre de M. Yoshida qui a obtenu le prix du journal Asahi. Chacun des trois réalisateurs s'est chargé d'une partie de l'œuvre.

AKAI YUHI NI TERASARETE (Au rayon rouge du soleil couchant) (1925).

Prod. : Nikkatsu, 2e section. *Sc.* : Nagasaki Takeshi et Hatamoto Shuichi. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Minami Mitsuaki, Nakano Eiji.

(Les amours et les aventures d'un espion en Mandchourie.)

On sentait déjà à cette époque la menace de la guerre.

FURUSATO NO UTA (La chanson du pays natal) (1925).

Prod. : *Nikkatsu Shingekibu. Sc.* : Matsui Chôji et Shimizu Ryunosuke. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Kito Shigeru, Tsuji Mineko.

(Depuis que certains jeunes gens sont revenus de la ville, l'atmosphère d'un village devient de plus en plus frivole. Le groupe des jeunes paysans sages essaye de lutter contre la mauvaise influence des premiers. Ce scénario a obtenu le prix du ministère de l'Education Nationale.)

C'était un film imposé par les fonctionnaires pour augmenter la production de riz.

NINGEN (L'Homme) (1925).

Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Sc.* : Suzuki Zentaro et Hatamoto Shuichi. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Nakano Eiji, Okada Yoshiko.

(Un jeune homme ambitieux, après bien des aventures, à Nagasaki, à Osaka et à Tokio se marie avec une fille d'un riche industriel. Mais il se sent devenir odieux à lui-même et retourne à son pays natal.)

C'est aussi un sénario lauréat d'un concours.

GAIJO NO SKETCH (Scènes de la rue) (1925).

Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Tôjôbô Kiyonaga, Okada Yoshiko.

(Scènes de la ville nocturne. La joie d'un jeune homme qui a gagné l'amour d'une danseuse, et la douleur d'un ouvrier qui a tué son camarade.)

C'était un recueil, pour ainsi dire, de petits épisodes. L'épisode que j'ai tourné était l'histoire d'un jeune homme qui voulait se suicider et qui empoisonne par erreur un autre. Je m'en souviens très bien, parce que j'ai collaboré avec les autres metteurs en scène dans ce film.

NIGI TAISHO TO KUMA SAN (Le général Nogi et Kuma-san) (1926).

Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Sc.* : Nikkatsu Shingelibu. *Int.* : Yamamoto Kaichi, Koizumi Kasuke, Urabe Kumeko.

(La bonté et la gentillesse du général Nogi envers un petit vendeur de journaux et un cocher.)

Le thème du « Général Nogi » était en vogue à cette époque-là.

DOKA-O (Le roi d'une pièce d'un sou) (1926).

Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Sc.* : Mizoguchi Kenji. *Op.* : Isayama Saburo. *Int.* : Sato Enji, Saijo Kayoko.

(Drame policier, autour d'une pièce d'un sou sur laquelle est gravé un dessin louche.)

Adaptation d'un roman policier étranger.

KAMI-NINGYO HARU NO SASAYAKI. (Le murmure printanier d'une poupée de papier) (1926).

Prod. : Nikkatsu. *Sc.* : Tanaka Eizô. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Umemura Yôko, Okada Tokihiko, Shima Kôji.

(L'amour et le mariage d'une belle jeune fille du quartier de Yakkenbori. Le film décrit en même temps la chute d'une petite entreprise.)

Scénario de M. Tanaka. Le projet a été établi, pour ainsi dire, par « Kin-yô-kai » de Nikkatsu. C'était un groupe d'études cinématographiques présidé par M. Mori Iwao. Je me rappelle que Mme Umemura venait d'entrer à Nikkatsu. Je pense que c'est à cette époque-là que j'ai commencé à trouver ma voie.

SHIN ONO GA TSUMI (Ma faute, la suite) (1926).

Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Sc.* : Kikuchi Yûhô et Hatamoto Shuichi. *Op.* : Matsu-



Dôka-ô (*Le Roi d'une pièce d'un sou*) (1926)

zawa Matao. *Int.* : Sunada Komako, Takagi Eiji.

(Adaptation d'un mélodrame très connu.)

J'ai été forcé de tourner ce film avec l'actrice Sunada. On me dit que c'est vers cette époque que j'ai vraiment trouvé mon style, mais je ne suis pas du tout content de ce film.

KYOREN NO ONNA SHISHO (L'amour fou d'une maîtresse de chant) (1926).

Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Sakai Yoneko, Nakano Eiji, Okada Yoshiko.

(Nobushiga, maîtresse de chant, qui a gagné l'amour d'un jeune homme, devient extrêmement jalouse. Quand ce dernier s'enfuit avec une de ses disciples, le fantôme de la maîtresse tue les deux amants.)

Adaptation d'une pièce de Kabuki (*Kasané*). C'est le premier scénario de M. Kawaguchi Matsutaro. Mon ami Kawakita l'a vendu en Europe avec un autre film, et on a gagné pas mal d'argent. D'ailleurs, c'est grâce à ce film que Kawakita s'est lancé dans le cinéma.

KAIKOKU DANJI (Les enfants de la mer) (1926).

Prod. : Nikkatsu Gendaigekibu. *Sc.* : Yamamoto Kajiro et Takeda Akira. *Int.* : Hirose Tsuneyoshi, Sunada Komako.

(Après avoir obtenu le diplôme d'une école de la marine, un jeune homme est employé dans une compagnie de pêche et gagne l'amour de la fille du président.)

L'acteur Hirose était en effet un diplômé de l'école de la marine.

KANE (De l'argent) (1926).

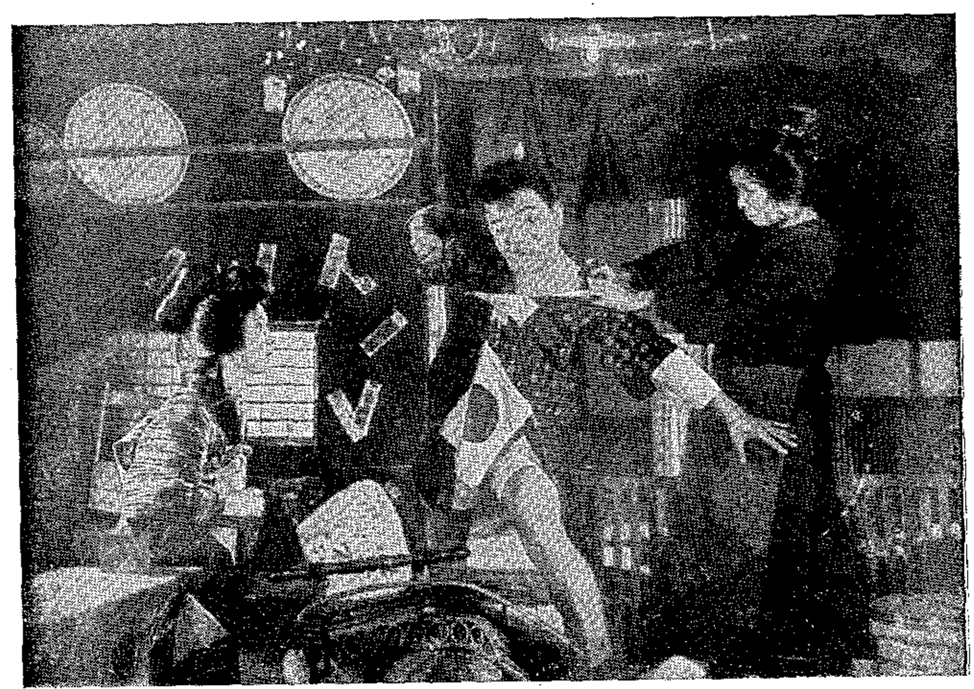
Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Sc.* : Mizoguchi Kenji, Takeda Akira et Hatamoto Shuichi. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Koizumi Kasuke, Tokugawa Yoshiko.

(Une comédie décrivant avec humour la veille du Nouvel An dans un petit restaurant.)

Je ne me souviens pas très bien, mais je pense que c'était l'histoire d'un employé d'une banque qui, pour avoir la dot de sa fille, se fait renvoyer exprès, en jetant de l'argent appartenant à la banque dans un étang.

KO-ON (Gratitude envers l'empereur) (1927).

Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Sc.* : Hata-



Yoshiko Tokugawa, Kasuke Koizumi et Midori Komatsu dans *Kane* (*De l'argent*) (1926).

moto Shuichi. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Ichikawa Harue, Minami Mitsuaki.

(Deux frères sont élevés par leur mère, leur père étant mort jeune. Le cadet va à la guerre russo-japonaise et revient décoré, mais l'aîné est un débauché. Le cadet admoneste son frère aîné.)

J'ai tourné ce film sur commande de l'armée, mais on a coupé une scène où un soldat blessé joue de l'accordéon, en disant que cette scène était antimilitariste. Or, quand j'ai présenté le film censuré, le préfet de Kyoto m'a loué d'avoir fait un bon film.

JIHI SHIN-CHO (1927).

Prod. : Nikkatsu Shingekibu. *Sc.* : Hatamoto Shuichi, d'après le roman de Kikuchi Kan. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Hara Mitsuyo, Nakano Eiji, Okada Tokihiko, Natsukawa Shizue.

(Un mélodrame à trois personnages : une jeune fille voit sa main demandée par des jeunes gens. Un long métrage de treize bobines.)

Le roman de Kikuchi Kan. C'était un film pour Hara Mitsuyo. Tous les autres étaient des vedettes de l'époque.

HITO NO ISSHO (La vie d'un homme) (1928)

Prod. : Nikkatsu. *Sc.* : Hatamoto Shuichi, d'après les caricatures de Okamoto Ippei. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Koizumi Kasuke.

(Adaptation d'une série de caricatures publiées dans une revue féminine.)

Je crois avoir fait trois séries, en tout. Je me rappelle également une remarque de Mori Iwao : « *On dirait que c'est une comédie russe* ».

NIHON-BASHI (Le pont Nihon) (1929).

Prod. : Nikkatsu. *Sc.* : Mizoguchi Kenji, d'après la pièce d'Izumi Kyôka. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Okada Tokihiko, Umemura Yôko, Natsukawa Shizue.

(Un triste amour dans le quartier des maisons de thé de Tokyo, de la fin de Meiji au début de Taisho : environs de 1910.)

J'ai écrit moi-même le scénario d'après une pièce de théâtre. Okada était un très bon acteur. Il était malade de la poitrine, mais c'était vraiment agréable de travailler avec lui.

TOKYO KOSHIN-KYOKU (La marche de Tokyo) (1929).



Yoshie Fujiwara (à gauche) dans *Furusato* (*Le Pays natal*) (1930).

Prod. : Nikkatsu. *Sc.* : Kimura Chikao, d'après le roman de Kikuchi Kan. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Natsukawa Shizue, Irie Takao, Kosugi Isamu.

(La vie aventureuse d'une geisha — qui est la fille illégitime d'un homme très riche — entourée de ses amoureux.)

Du point de vue commercial, ce film fut un grand succès. Nous avons distribué le disque de la chanson aux bars de Ginza.

ASAHI WA KAGAYAKU (Le soleil levant brille) (1929).

Prod. : Nikkatsu. *Sc.* : Kimura Chikao, d'après les idées du journal Asahi. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Nakano Eiji, Murata Kôju.

(La vie de deux amis qui sont entrés au journal Asahi.)

C'est un film publicitaire, pour commémorer l'anniversaire du journal.

TOKAI KOKYOGAKU (La symphonie de la grande ville) ((1929).

Prod. : Nikkatsu. *Sc.* : Hatamoto Shuichi et Kobayashi Tadashi, d'après les œuvres de Kataoka Teppei, Hayschi Fusao, Asahara Rokuro, Okada Saburo. *Op.* : Yokota Tatsuyuki.*Int.* : Kosugi Isamu, Takagi Eiji, Ichiki Reiji, Natsukawa Shizue, Irie Takako.

(Histoire d'une jeune femme séduite par un homme riche, et d'un jeune ouvrier, pénétré de l'idée de justice. Ils décident tous deux de se venger du riche.)

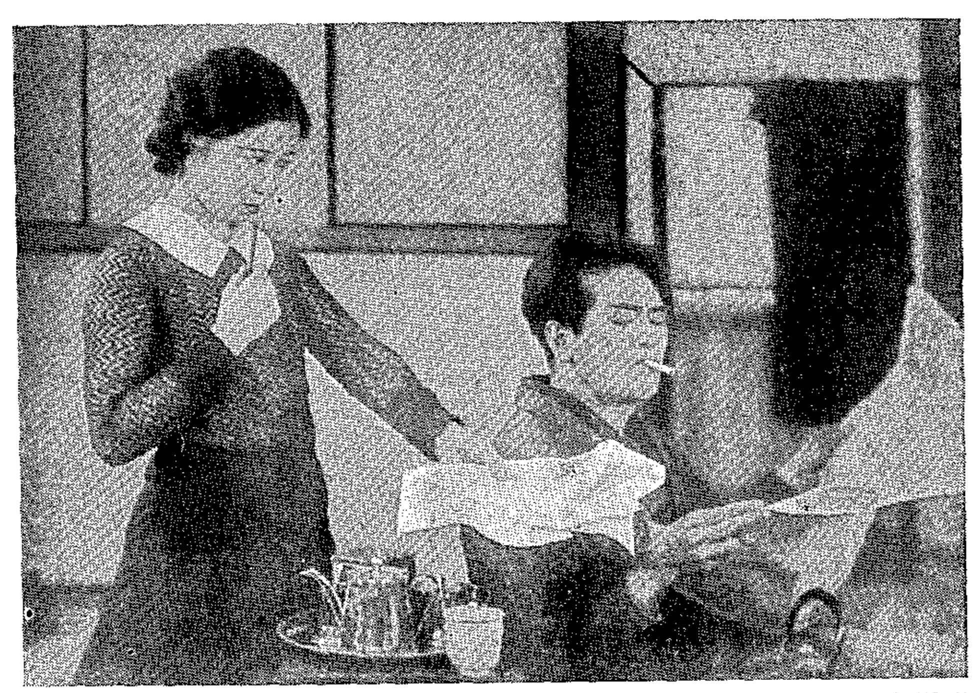
La production ignorait que le scénario était tiré d'un recueil de nouvelles d'écrivains de gauche. Sinon, elle n'aurait pas approuvé le projet. A la fin du tournage, nous fûmes convoqués par la police, ce à quoi je m'attendais. Je me suis présenté en compagnie de Mori Iwao. Pourtant nous avons été étonnés quand l'agent de police nous a dit: « *Ne voulez-vous pas passer une nuit ici ?* »

Le quartier où nous avons tourné le film était un quartier presque hors-la-loi : nous étions obligés de nous déguiser en ouvriers, portant l'appareil en cachette.

FURUSATO (Le pays natal) (1930).

Prod. : Nikkatsu. *Sc.* : Mori Iwao, Kisaragi Bin, Hatamoto Shuichi, Kobayashi Tadashi. *Op.* : Yokota Tatsuyuki et Mineo Yoshio *Int.* : Fujiwara Yoshie, Natsukawa Shizue, Kosugi Isamu.

(Un jeune chanteur, de talent mais malchanceux, se marie avec une femme de chambre qui l'encourage et établit sa réputation grâce aux efforts de ses amis. Mais il se corrompt en passant tout son temps dans



Shizue Natsukawa et Kôji Shima dans *Toki no ujigami* (*Le Dieu-gardien du temps*) (1932).

le monde. Tiré enfin de ses erreurs, il coupe tous ses liens avec le monde.)

Mon premier film parlant avec Fujiwara Yoshie et le système « Western », — employé alors pour les films d'actualités : beaucoup de peine, peu de résultat. En tout cas, il ne faut pas faire des choses auxquelles on n'est pas habitué. Notre ingénieur du son était un technicien du ministère des P.T.T. qui n'avait aucune formation théâtrale. Quand nous lui avons demandé d'enregistrer la voix d'un malade au lit, il a refusé en disant que c'était impossible. Il ne pensait nullement à l'Art.

TOJIN OKICHI (Okichi, l'étrangère) (1930).

Prod. : Nikkatsu. Sc. : Hatamoto Shuichi, d'après le roman de Juichiya Gisaburo, *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Umemura Yôko, Yamamoto Kaichi, Shima Kôji.

(Okichi, fille d'une pauvre famille de Shimoda, devient geisha. Harris, consul américain, tombe amoureux d'elle et pour rompre la liaison entre Okichi et son ami, donne la qualité de Samourai à ce dernier. Au milieu de la foule qui l'invective, Okichi entre dans la maison de Harris.)

Je l'ai tiré du roman de Juichiya, publié dans le journal Asahi. Je regrette beaucoup sa mort.

SHIKAMO KARERA WA YUKU (Pourtant ils s'avancent) (1931).

Prod. : Nikkatsu. Sc. : Hatamoto Shuichi, d'après Shimomura Chiaki. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Umemura Yôko.

(La vie d'une jeune fille innocente qui se fait duper par plusieurs hommes méchants.)

Un film à tendance sociale, qui encourut, lui aussi, les sévérités de la police. Le tournage eut lieu à Tamanoï, le quartier des prostituées. A cette époque on se livrait à du chantage contre l'équipe de tournage : mais aujourd'hui, on est beaucoup plus raisonnable. On se contente de nous dire : « *Nous savons bien que vous allez dire beaucoup de mal de nous là-dedans, mais c'est plutôt de la publicité pour nous !* »

TOKI NO UJIGAMI (Le dieu-gardien du temps) (1932).

Prod. : Nikkatsu. *Sc.* : Hatamoto Shuichi, Kobayashi Tadashi, d'après une pièce de Kikuchi Kan. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Shima Kôji, Natsukawa Shizue.

(Une comédie sur deux couples qui se disputent et se brisent.)

Un pièce en un acte de M. Kikuchi : les querelles de deux couples. Je me rappelle Shima et Natsukawa, parmi les inter-

prêtes, et c'est tout. Depuis *Jihi Shinchô*, M. Kikuchi était devenu très aimable, et j'aimais bien aller le voir, car il y avait toujours chez lui de jolies jeunes filles.

MANMO KENGOKU NO REIMEI (L'aube de la Mandchourie) (1932).

Prod. : collaboration de Irie Production, Nakano Production et Shinkô Kinema. *Sc.* : Mikami Otakichi, adaptation de Shinkô Kinema. *Op.* : Aojima Jun-ichiro et Nakayama Yoshio. *Int.* : Irie Takako, Nakano Eiji.

(Un mélodrame qui se déroule en Mongolie, en Mandchourie et au Japon, à l'époque de la guerre de Mandchourie.)

Toki no Ujigami fut le dernier film que je tournai chez Nikkatsu. Celui-ci est le premier que j'aie tourné chez Shinkô. Je crois que le projet fut établi par Tachibana Ryosuke, sur la demande du Général Sugiyama. Donc, ce film naquit d'une idée politique, plutôt qu'artistique.

TAKINO SHIRAITO (1933).

Prod. : Irie Production. *Sc.* : Tôjôbô Kiyonaga, Masuda Shinji, Tataoka Kennosuke, d'après le roman d'Izumi Kyôka. *Op.* : Miki Shigeru. *Int.* : Irie Takako, Okada Tokihiko.

(L'amour d'une artiste d'après un roman célèbre.)

L'association des deux vedettes, Irie et Okada, obtint beaucoup de succès. C'était d'ailleurs un film que je voulais tourner depuis longtemps.

GION MATSURI (La fête de Gion) (1933).

Prod. : Shinkô Kinema. *Sc.* : Mizoguchi Kenji, d'après Kawaguchi Matsutaro. *Op.* : Miki Minoru. *Int.* : Mori Shizuko, Okada Tokihiko.

(Le triste amour d'une fille unique de grande maison et de son jeune employé.)

On pourrait croire que ce film a été tourné à mon idée, mais, en réalité, ce fut le contraire. De plus, nous étions extrêmement pressés, n'ayant devant nous qu'une vingtaine de jours, car il fallait finir le film avant la fête des morts (vers le 15 août). Depuis *Kyoren no Onna Shisho*, je n'ai pas travaillé assez souvent avec mon ami Kawaguchi.

KAMIKAZE REN (Groupe Kamikaze) (1933).

Prod. : Shinkô Kinema et Irie Production. *Sc.* : Mizoguchi Kenji et Juichiya Gisaburo. *Op.* : Miki Minoru. *Int.* : Irie Takako, Tsukigata Ryunosuke.

(Description de l'atmosphère sociale de l'époque de Meiji, à travers les yeux d'une très belle geisha.)

A cette époque, je m'intéressais beaucoup aux épisodes de l'ère de Meiji, surtout du début de Meiji. Après le tournage, le studio de Tamagawa a cherché un metteur en scène : on m'a recommandé. Le chef de la section de production était Makino Mitsuo. Cela se passait antérieurement à la querelle entre Nikkatsu et Nagata.

AIZO TOGE (Le col de l'amour et de la haine) (1934).

Prod. : Nikkatsu Tokyo. *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro et Takashima Tatsunosuke. *Op.* : Yokota Tatsuyuki. *Int.* : Yamada Isuzu, Natsukawa Daijiro, Suzuki Demmei.

(L'amour d'une actrice pour un jeune révolté du parti libéral.)

Je suis donc allé à Tamagawa, avec Yamada Isuzu. Ce film relate aussi un épisode de l'ère de Meiji. Il n'y avait rien à Tamagawa à ce moment-là. Après le tournage, nous nous sommes disputés avec Nikkatsu et avons créé Daiichi Eiga à Kyoto avec Nagata. Entre temps je me suis disputé également avec Irie Production : je pensais qu'une femme ne devrait pas fonder une maison de production.

ORIZURU OSEN (1934).

Prod. : Daiichi Eiga. *Sc.* : Takashima Tatsunosuke, d'après l'œuvre d'Izumi Kyoka. *Int.* : Yamada Isuzu, Natsukawa Daijiro.

(Le drame d'une femme qui, à l'époque de Meiji, connaissait une vie triste, à cause de sa beauté.)

Une adaptation du roman d'Izumi Kyoka, « Baishoku Kamonamban ». Nous avons changé le titre, parce que le titre original sonne assez mal (Baishoku = prostitution). Nous avons eu beaucoup de peine, mais nous n'avons pas réussi à donner au film la qualité du roman. C'était un sujet que j'aimais bien.

MARIA NO OYUKI (La vierge d'Oyuki) (1935).

Prod. : Daiichi Eiga. *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro, d'après « Boule de Suif » de Maupassant. *Op.* : Miki Shigeto. *Int.* : Yamada Isuzu, Hata Komako et Natsukawa Daijiro.

(L'amour d'Oyuki, une prostituée, et d'un soldat de l'armée gouvernementale à l'époque où Saïgo s'est enfui du Château de Kamamoto et s'est retiré à Hitoyoshi, en 1878.)

Une adaptation très mauvaise de « Boule le suif » de Maupassant. Nous avons transporté l'histoire à l'époque de la guerre de Seinan (1878), mais le scénario n'était pas bien fait.

GUBUJINSO (1935).

Prod. : Daiichi Eiga. *Sc.* : Itô Daisuke, d'après l'œuvre de Natsume Sôseki. *Op.* : Miki Minoru. *Int.* : Miyake Kuniko, Tsukida Ichiro, Okura Chiyoko.

Je n'était pas content du film. A cette époque, ça n'allait pas, il me semble. — D'ailleurs, je ne faisais pas beaucoup de films à ce moment-là. On était à la veille de la guerre nippo-chinoise, et l'on se demandait quand fermèrait le studio. Moi, je le savais, mais je ne pouvais en parler aux autres.

NANIWA HIKA (L'élégie de Naniwa) (1936).

Prod. : Daiichi Eiga. *Sc.* : Mizoguchi Kenji et Yoda Yoshikata. *Op.* : Miki Minoru. *Int* : Yamada Isuzu, Shiganoya Benkei, Shindo Eitaro, Hara Kensaku.

(L'histoire d'une jeune fille qui est obligée de se vendre pour *300 yen*. Description minutieuse de l'héroïne et des circonstances.)

A cette époque, M. Yoda travaillait à Uzumasa comme scénariste, mais, en réalité, il faisait tout : script, assistant, etc. Il était malade de la poitrine. J'avais beaucoup de sympathie pour lui, et pour ce film nous avons réfléchi bien longtemps tous les deux. Je voulais changer un peu mon sujet parce que j'étais trop habitué aux épisodes de Meiji. De plus, le caractère de l'héroïne m'a beaucoup attiré. Le tournage a été terminé assez rapidement : en une vingtaine de jours. Comme la production était petite, nous ne pouvions pas travailler là-dessus longtemps. — Je me souviens aussi de la passion et de l'assiduité de mon amie Yamada.

GION NO SHIMAI (Les sœurs de Gion) (1936).

Prod. : Daiichi Eiga. *Sc.* : Mizoguchi Kenji et Yoda Yoshikata. *Op.* : Miki Minoru. *Int.* : Yamada Isuzu, Umemura Yoko, Shindo Eitaro, Shiganoya Benkei.

(L'opposition de deux sœurs, l'aînée étant une geisha fidèle à la tradition, et la cadette, également une geisha, mais plus moderne dans sa façon de penser.)

Après *Naniwa Hika*, M. Yoda et moi, avons pu travailler un peu plus tranquillement. Aller d'Osaka à Kyoto était dans l'ordre des choses et, si l'on est à Kyoto, on pense à Gion. Ce film, également, fut terminé en un temps assez court : moins d'un mois. Mais les affaires de Daiichi Eiga n'allaient plus. Le film fut projeté dans un cinéma mal situé.



Unpeï Yokoyama, Daijiro Natsukawa et Isuzu Yamada dans *Orizuru Osen* (1934).



Isuzu Yamada dans *Naniwa Hika* (*L'Elégie de Naniwa*) (1936).

AIEN-KYO (L'impasse de l'amour et de la haine) (1937).

Prod. : Shinkô Oizumi. *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro et Yoda Yoshikata. *Op.* : Miki Minoru. *Int.* : Yamaji Fumiko, Kawasu Seisaburo, Shimizu Masao.

(Une jeune fille née dans un pays de neige, vient à Tokyo, et se corrompt. A la fin elle est sauvée par un artiste vagabond, et en tombe amoureuse.)

Je suis retourné à Shinkô. Cette fois-ci, M. Kido m'a donné le Théâtre Impérial pour présenter mon film. M. Yoda pensait à cette histoire depuis l'époque de *Gion*, bien qu'en réalité, elle ait été très modifiée.

AH KOKYO (Le pays natal) (1938).

Prod. : Shinkô Tokyo. *Sc.* : Koidé Hideo et Yoda Yoshikata. *Op.* : Aojima Jun-ichiro. *Int.* : Yamaji Fumiko, Shimizu Masao, Kato Seiichi.

(Histoire d'une femme qui, dans une petite ville en plein développement, résiste au nouveau mode de vie et veut garder les vieilles traditions.)

Il est bien naturel que, dans une ville de province, si une grande industrie se développe, les petits commerçants soient menacés. Je voulais décrire la révolte d'une femme contre la maladie qui frappait sa ville. Dès cette époque, je pense, je pouvais faire ce que je voulais.

ROEI NO UTA (Le chant de camp) (1938).

Prod. : Shinkô Tokyo. *Sc.* : Hatamoto Shuichi. *Op.* : Aojima Jun-ichiro. *Int.* : Yamaji Fumiko, Kawazu Seisaburo, Matsudaira Akira.

(Une épisode du Japon militariste. Film tiré d'une chanson militaire qui a obtenu le prix du concours organisé par les journaux.)

Après *Ah Kokyo,* Rokusha est devenu le directeur du studio, et c'est lui qui nous a imposé ce film. Je pense qu'il mérita de perdre son poste, après la guerre, uniquement à cause de ce drôle de film. Je ne voulais plus tourner ici. Et comme Mori Iwao me demandait de venir à Tôhô, mais que Nagata et Kido y étaient opposés, je suis allé à Kamo (Kyoto).

ZANGIKU MONOGATARI (Histoire des chrysanthèmes tardifs) (1939).

Prod. : Shochiku Kyoto. Sc. : Muramatsu Shôfû et Yoda Yoshikata. *Op.* : Miki Shigeto. *Mus.* : Ito Senji. *Int.* : Hanayagi Shotaro, Mori Kakuko.

(L'incompabilité douloureuse de l'amour et de l'art chez un acteur du Kabuki. Le modèle est Onoue Kikunosuke.)

Je suis allé à Kyoto à la condition de faire ce que je voulais. Donc, je pense que j'ai pu tourner ce film conformément à ma volonté. En particulier, M. Shirai fut très aimable avec moi, m'aida beaucoup dans mon travail. J'ai commencé là à faire vraiment *mon* film.

NANIWA ONNA (La femme de Naniwa) (1940).

Prod. : Shochiku Kyoto. *Sc.* : Mizoguchi Kenji et Yoda Yoshikata. *Op.* : Miki Shigeto. *Mus.* : Ito Senji. *Int.* : Bando Kotaro, Tanaka Kinuyo.

(La vie d'une femme belle et spirituelle qui s'est consacrée au théâtre de Bunraku.)

Film que j'ai tourné à Osaka. Le scénario était de Yoda. J'ai travaillé avec lui bien souvent. Il était élève d'une école qui se trouvait tout près du studio. Il a appris le métier pour ainsi dire inconsciemment. Quand nous travaillons ensemble, nous discutons d'abord, et Yoda se retire chez lui pour écrire, car il ne peut écrire que chez lui, et ensuite, nous discutons encore. C'est ainsi que nous établissons notre scénario. Il ne coûte pas cher, parce que nous n'allons pas à la ville d'eaux pour le faire. En général, nous mettions six mois pour bâtir un scénario.

GEIDO ICHIDAI OTOKO (La vie d'un acteur) (1940).

Prod. : Shochiku Kyoto. *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro et Yoda Yoshikata. *Op.* : Sugiyama Kohei. *Mus.* : Ito Senji. *Int.* : Nakamura Senjaku, Nakamura Yoshiko, Takada Kokichi, Bando Minasuke, Umemura Yoko, Hara Komako.

(Un acteur continue le métier de son père, qui fut obligé d'abandonner la carrière à mi-chemin.)

Comme la guerre approchait de plus en en plus, je ne pouvais plus tourner ce que je voulais et commé je voulais. Ce film qui concerne uniquement la vie d'un artiste était ma façon de faire de la « résistance ».

GENROKU CHUSHINGURA (La vengeance de quarante-sept samourais) (1942).

Prod. : Shochiku Kyoto Kôa Eiga. *Sc.* : Mayama Seika, Hara Takeo et Yoda Yoshikata *Op.* : Sugiyama Kôhei. *Mus.* : Fukai Shiro. *Int.* : Ichikawa Utaemon, Kosugi Isamu, Miura Mitsuko, Takamine Mieko.

(Le film qui retrace fidèlement la célèbre vengeance des quarante-sept samouraïs, à l'époque de Genroku.)

Comme Tasaka et Uchida ont abandonné Nikkatsu, nous avons créé ensemble Kôa Eiga. Pendant le tournage de ce film, la guerre mondiale a éclaté. C'est un film que j'ai été pour ainsi dire contraint de tourner.

DANJURO SANDAI (Trois Danjuros) (1944).

Prod. : Shochiku. *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro. *Op.* : Miki Shigeto. *Int.* : Bando Kotaro, Tanaka Kinuyo, Kawarazaki Gonjuro.

(Sur la vie des artistes.)

C'était une époque horrible. Il n'y a vraiment rien à dire.

MIYAMOTO MUSASHI (1945).

Prod. : Shochiku. *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro. *Op.* : Miki Shigeto. *Int.* : Kawarasaki Chojuro, Tanaka Kinuyo, Nakamura Ganemon.

(La vie de Musachi, samourai très fort en escrime.)

C'était vers la fin de la guerre. On ne pouvait plus tourner que des films de ce genre. De plus, en trois semaines. A cette époque, tout le monde était mobilisé. Moi, je me cachais.

MEITO BIJOMARU (L'épée Bijomaru) (1945).

Prod. : Shochiku Ofuna. *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro. *Op.* : Takeno Haruo. *Int.* : Hanayagi Shotaro, Yamada Isuzu.

(Histoire d'une femme dévouée à son mari qui se consacre à la fabrication des épées.)

C'est la même chose. Rien à dire.

JOSEI NO SHORI (La victoire des femmes) (1946).

Prod. : Shochiku Ofuna. *Sc.* : Noda Kogo. *Op.* : Ikata Toshio. *Int.* : Kuwano Michiko, Tanaka Kinuyo, Miura Mitsuko.



Sô Yamamura, Kinuyo Tanaka et Eitarô Ozawa dans *Joyu Sumako no koi* (*L'Amour de l'actrice Sumako*) (1947).

(Film social qui décrit la libération des femmes japonaises qui vivaient sous le code de la morale féodale.)

A la fin de la guerre, il n'y avait pas de metteur en scène à Ofuna : on m'a demandé de venir pour tourner un film, mais on m'a en même temps nommé président du syndicat de Shochiku, et il me fut impossible de continuer à travailler à mon film. J'étais d'ailleurs un président très particulier, car j'étais contre la grève. En fin de compte, j'ai donné ma démission. C'est à ce moment-là qu'est morte mon amie Kuwano.

UTAMARO O MEGURU GONIN NO ONNA (cinq femmes autour d'Utamaro) (1946).

Prod. : Shochiku Kyoto. *Sc.* : Yoda Yoshikata, d'après Kunieda Kanji. *Op.* : Miki Shigeto. *Int.* : Bando Minosuke, Tanaka Kinuyo.

(Les mœurs efféminées de la fin de l'époque d'Edo, décrites à travers les cinq femmes entourant le maître d'estampes Utamaro.)

On ne pouvait absolument pas tourner de film historique, à cette époque-là. Moi-même je suis allé au G.H.Q. pour expliquer que Utamaro est un peintre populaire. Il fallait demander chaque fois l'opinion de l'armée occupante. J'aurais voulu faire ce film avec un peu plus de temps.

JOYU SUMAKO NO KOI (L'amour de l'actrice Sumako) (1947).

Prod. : Shochiku Kyoto *Sc.* : Yoda Yoshikata, d'après Nagata Hideo. *Op.* : Miki Shigeto. *Int.* : Tanaka Kinuyo, Yamamura Sô.

(L'histoire vécu de l'amour du professeur Shimamura Hôgetsu pour l'actrice Matsui Sumako. Tous les deux se sont consacrés au théâtre nouveau. Shimamura meurt d'une maladie et Sumako se suicide après la mort du professeur.)

C'est Tôhô qui a eu l'idée le premier. Shochiku aussi voulait faire un film sur le même sujet. Du point de vue commercial, ce fut un succès, mais du point de vue artistique, ce fut moins réussi. Le scénario était mal agencé. Même mon ami Yoda n'a pu faire un bon travail parce qu'il manquait de temps.

YORU NO ONNA TACHI (Les femmes de la nuit) (1948).

Prod. : Shochiku Kyoto. *Sc.* : Yoda Yoshi-



Mitsuko Mito, Kinuyo Tanaka, Sadako Sawamura, Yumi Takano dans *Waga koi wa moenu (Flamme de mon amour)* (1948).

kata, d'après « Joseimatsuri » de Kusaka Eijiro. *Op.* Sugiyama Kôhei. *Mus.* : Osawa Toshito. *Int.* : Tanaka Kinuyo, Takasugi Sanae.

(Des femmes qui se dégradent dans la ville d'Osaka, après la guerre.)

Une œuvre de M. Kusaka. Je voulais faire un film sur les prostituées. Nous sommes allés dans un quartier d'Osaka où régnait le désordre. On dit que ça s'est amélioré maintenant.

WAGA KOI WA MOENU ((Flamme de mon amour) (1948).

Prod. : Shochiku Kyoto. *Sc.* : Yoda Yoshikata, Shindo Kaneto. *Op.* : Sugiyama Kôhei. *Mus.* : Ito Senji. *Int.* : Tanaka Kinuyo, Mito Mitsuko, Ozawa Eitaro.

(Une jeune femme rompt avec sa famille et vient à Tokyo. Elle fait de la politique, adhère au parti libéral, mais finit par être trompée par l'homme qu'elle aime.)

L'histoire vécue de Mme Kageyama Eiko. Yoda voulait le tourner, mais M. Shindo avait déjà écrit un scénario qui me semblait très bon. Après ce film, j'avais le projet d'en tourner un avec Kikugoro (l'acteur du Kabuki). Nous en avons même discuté ensemble à Kyoto, mais, aux derniers moments, il est mort subitement. Je regrette encore maintenant de ne pas l'avoir fait.

YUKI FUJIN EZU (Madame Yuki) (1950).

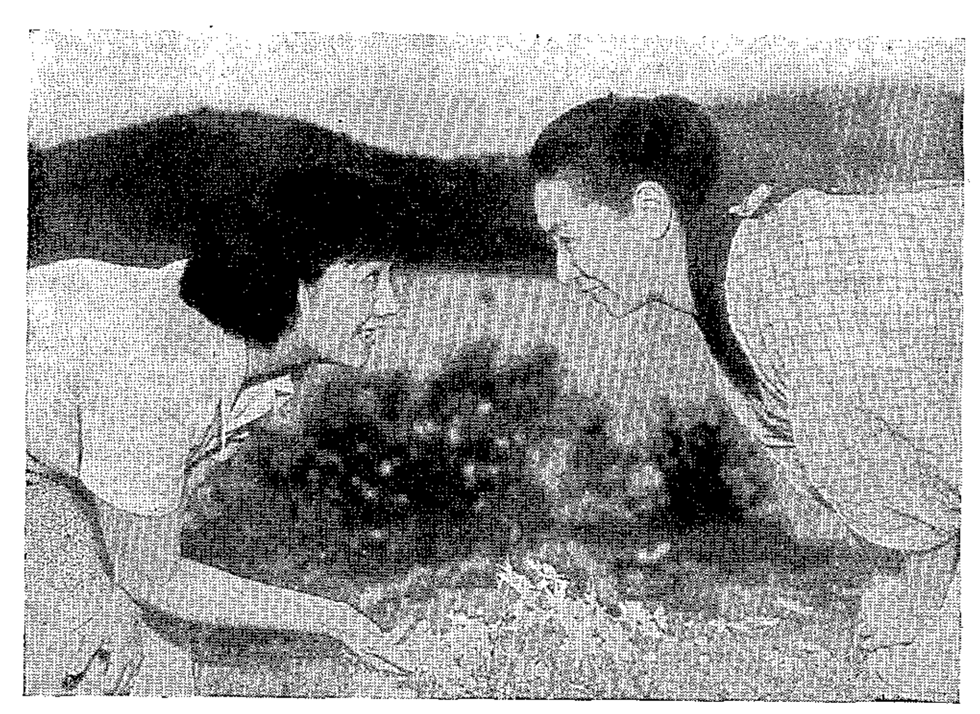
Prod. : Shintoho Takimura Production. *Sc.* : Yoda Yoshikata et Funabashi Kazuo, d'après le roman de Funabashi Seiichi. *Op.* : Ohara Jôji. *Mus.* : Hayasaka Fumio. *Int.* : Kogure Michiyo, Kuga Yoshiko, Uehara Ken, Yanagi Eijiro.

(Les aventures de Mme Yuki, fille unique d'un noble, entre un amant peu viril et un mari qui lui donne toute satisfaction sexuelle. Elle finit par se suicider.)

Comme Shochiku n'a pas accepté mon projet de film d'après les romans de Saikaku, je l'ai quitté. A la proposition de M. Takimura, j'ai accepté de faire ce film, à la condition qu'il me laisse tourner un film sur Saikaku. Mais ça n'aboutit pas, sur le moment.

OYUSAMA (1951).

Prod. : Daiei Kyoto. *Sc.* : Yoshikata d'après « Ashikari » de Tanizaki Jun-Ichiro. *Op.* : Miyagawa Kazuo. *Mus.* : Hayakawa



Yukiko Todoroki et Kinuyo Tanaka dans *Musashino fujin* (*La Dame de Musashino*) (1951)

Fumio. *Int.* : Tanaka Kinuyo, Otowa Nobuko, Hori Yûji.

(La sœur de Oyûsama, belle et noble, se marie avec la personne qu'elle aime. Oyûsama vit avec les nouveaux mariés une sorte de concubinage platonique. Mais à la fin Oyûsama est obligée de retourner chez ses parents.)

Ceci non plus n'était pas un travail facile. Le titre est de Kawaguchi : je pense qu'il est très mauvais. Je ne suis pas content des films de ces années-là.

MUSASHINO FUJIN (La dame de Musashino) (1951).

Prod. : Tôhô. *Sc.* : Fukuda Kôson et Yoda Yoshikata d'après le roman de Ooka Shôhei. *Op.* : Tamai Masao. *Mus.* : Hayasaka Fumio. *Int.* : Tanaka Kinuyo, Mori Masayuki, Yamamura Sô, Todoroki Yukiko.

(Une femme, décidée à garder à tout prix la propriété que lui a laissée son père, se morfond dans la société d'après guerre et finit par se tuer.)

Film que j'ai tourné à Tôhô. Mais un élément étranger à moi-même, il me semble, est entré en jeu. Je voulais décrire le même genre de femme que celle de *Yuki Fujin*, mais quelque chose ne tournait pas rond.

SAIKAKU ICHIDAI ONNA (Une vie, par Saikaku) (Oharu) (1952).

Prod. : Shintôhô. *Sc.* : Yoda Yoshikata, d'après Ihara Saikaku. *Op.* : Hirano Yoshimi. *Mus.* : Saito Ichiro. *Int.* : Tanaka Kinuyo, Mifune Toshiro, Yamane Toshiko, Hamada Yuriko.

(La vie d'une femme de la classe bourgeoise d'Osaka, victime des mœurs sévères de l'époque de Genroku.)

Comme je l'ai dit tout à l'heure, je portais ce film dans mon cœur depuis l'époque où je vins à Kyoto. « Vouloir c'est pouvoir » est une maxime vraie. Il faut réfléchir cinq ou six ans avant de commencer à tourner. L'œuvre que l'on a faite rapidement ne donne jamais un bon résultat. Parmi les ouvrages de Saikaku, il y en a encore beaucoup d'autres que je voudrais filmer, parce que cela me permet de décrire l'homme et la femme à l'intérieur du système social de l'époque.

UGETSU MONOGATARI (Contes de la lune vague après la pluie) (1953).

Prod. : Daiei Kyoto (Nagata Masaichi). *Sc.* : Kawaguchi Matsutaro et Yoda Yoshikata, d'après « Ugetsumonogatari » de Ueda Shusei. *Op.* : Miyagawa Kazuo. *Mus.* : Haya-

saka Fumio. *Int.* : Kyo Machiko, Mito Mitsuko, Tanaka Kinuyo, Mori Masayuki, Ozawa Sakae.

(Recherche de la nature humaine dans deux drames situés à l'époque du grand trouble intérieur du Japon : désirs violents de l'homme et atmosphère mystérieuse et fantastique.)

Ce film aussi, je voulais le faire depuis longtemps, mais je ne suis pas content du résultat. A mon avis, le véritable « Ugetsu » est une chose plus dure. Par exemple, l'homme joué par Ozawa ne devrait pas se raviser à la fin, mais continuer son ascension sociale pleine d'ambition. Mais Daiei ne voulait pas de cette fin, et m'a imposé de la changer. Je n'aime pas ce genre de commercialisme. Quand je suis allé en Europe, on m'a dit que « *Saikaku* » est meilleur que *Ugetsu,* en ce qui concerne la description de la nature humaine, et que *Ugetsu* est trop « fabriqué ».

GION BAYSSHI (Musiciens de Gion) (1953).

Prod. : Daiei Kyoto. *Sc.* : Yoda Yoshikata et Kawaguchi Matsutaro. *Op.* : Miyagawa Kazuo. *Mus.* : Saito Ichiro. *Int.* : Kogure Michiyo, Wakao Ayako, Shindo Eitaro, Kawazu Seisaburo.

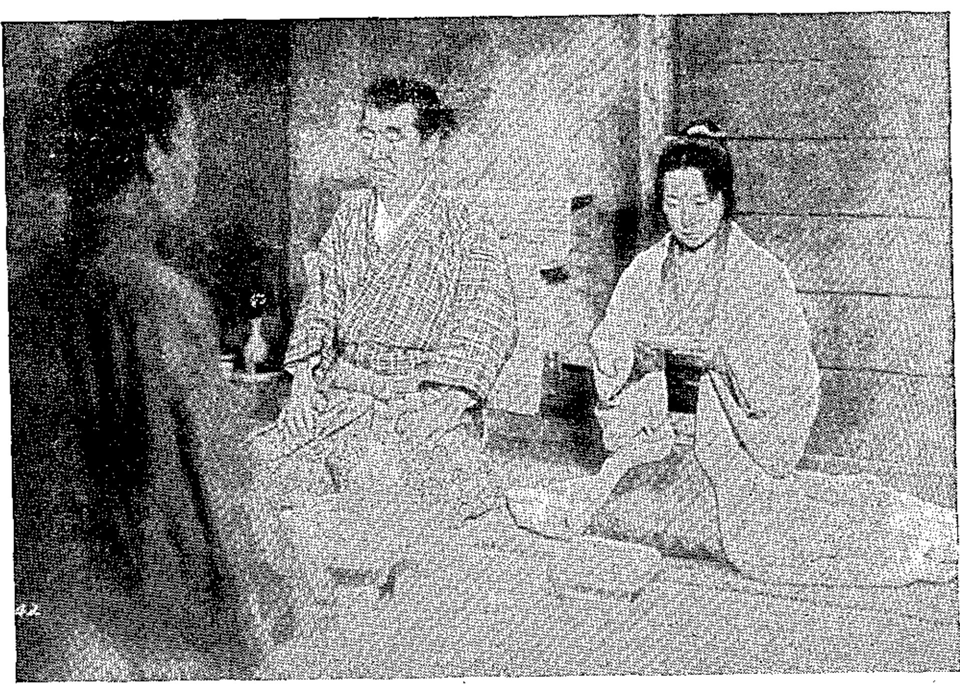
(Transposition de *Gion no Shimai* (1936) dans la société japonaise d'après la guerre : les deux geishas, sœurs aînés et cadette, la première étant fidèle aux traditions et la deuxième moderne dans sa façon de penser.)

Ici aussi, je fus obligé de modifier l'histoire à cause de l'esprit commercial des producteurs. A l'origine, je voulais montrer la cadette beaucoup plus ambitieuse et hardie au point de ravir son amant à sa sœur aînée. Les gens de la compagnie *ne voient pas le tournage* et pensent uniquement dans leur bureau. Je n'approuve pas cette attitude.

(Traduit du japonais par TSUTOMU IWASAKI.)

De 1953 à sa mort (1956), Kenji Mizoguchi a tourné : *Sansho Dayu (Le Superintendant Sansho)* (1954); *Chikamatsu Monogatari (Les Amants crucifiés)* (1954); *Uwasa No Onna (La Femme crucifiée)* (1954); *Yokihi (L'Impératrice Yang Kwei-Fei)* (1955); *Shin Heike Monogatari (La Saga du clan Taira)* (1955); *Akasen Chitai (La Rue de la honte)* (1956). Pour le générique de ces films, se reporter à l'article de Luc Moullet paru dans notre n° 81, page 37. « Pour contribuer à une filmographie de Kenji Mizoguchi ».

D'autre part, une autre filmographie, établie par la firme Towa, ajoute cinq autres films à cette liste : après *Hito No Issho, Mon adorable fille* (1928); après *Tokai Kokyogaku, L'Orage* (1929) et *Epoque* (1929), interdit par la censure; une première version de *Genroku Chushingura* (1941); et, après *Neito Bijomaru, Le Chant de la Victoire* (1945). Soit 86 films et un sketch.



Isao Yamagata et Kinuyo Tanaka dans *Saikaku ichidai onna (Une vie, par Saikaku)* *(La Vie de O-Haru, femme galante)* (1952).



Kenji Mizoguchi et ses interprètes, Masayuki Mori et Machiko Kyo (à gauche) pendant le tournage de *Ugetsu Monogatari* (*Les Contes de la lune vague après la pluie*).

LES CONTES DE LA LUNE VAGUE

par Luc Moullet

Le plus fidèle compte rendu consisterait sans doute à multiplier les exclamations, superlatifs et métaphores, à parler de la limpidité du cristal et de la pureté de l'eau. Mais au risque de provoquer une rupture de ton entre l'œuvre et la critique, il nous faut aller plus loin. Le propos même de la critique — qui, à moins de ne pas dépasser la demi-page, doit s'accommoder des traîtrises de la convention analytique — n'est pas de viser à l'absolu de l'œuvre. S'il existe une évidence cinématographique, il ne saurait y avoir d'évidence en matière de critique. C'est donc la gratuité, la relativité la plus complète qui, seules, sont juges de notre sérieux et de notre compétence. Oui, il n'est d'autre approche du génie que par le petit bout de la lorgnette.

En plus de celle des mots passe-partout et des références poétiques, je m'avouerais victime d'une autre tentation : celle qui consisterait à prendre *Ugetsu* pour un film japonais de Mizoguchi, alors qu'en fait, c'est un film de Mizoguchi, virgule, japonais. Le propre des chefs-d'œuvre est de dépasser complètement le cadre des *civilisations collectives,* si l'on me pardonne cette association de mots barbare et paradoxale, qui considère comme fait ce qui ne peut être que virtuel, dont pourtant ils sont issus. Il faut ne pas méconnaître les origines, mais aussi s'avouer finalement qu'elles n'expliquent rien. Il ne faut pas dire que seuls les Japonais pouvaient accéder si haut — jolie blague : avec *Ugetsu,* ils ont égalé *une fois* les plus grandes œuvres de l'Occident. Forts de notre supériorité quantitative en matière de qualité, nous avons tendance à pousser trop loin la bienveillance — peut-être par snobisme, mais surtout parce qu'elle nous coûte si peu. s'appliquant à l'exceptionnel et à l'incontestable. Et, par des moyens tout différents, nous arrivons à des résultats presque comparables. Je ne crois pas m'éloigner de mon sujet en citant le Ray de *On Dangerous Ground,* le Murnau de *Tabou* — pour la structure du plan et de la scène — le Preminger de *Bonjour Tristesse* pour la direction d'acteurs, plutôt qu'Hirofugé et Hokusaï, Kinoshita et Kurosawa, Nô et Kabuki, qu'on évoque sans discrimination, à tort ou à raison, en connaissance de cause ou non, à propos de toute japonaiserie. A la rigueur on pourrait dire, ce que je ne reprendrais pas à mon compte toutefois, qu'il s'agit d'une vision Nô du Kabuki dans la première partie, et d'une vision Kabuki du Nô dans la seconde.

Ce que nous, Occidentaux, ne comprenons pas — c'est-à-dire la symbolique locale — n'a aucune espèce d'importance. Ce qu'un lexique permet de déchiffrer est de nul intérêt artistique, et c'est pourquoi, d'ailleurs, il est excellent de voir de temps à autre un Mizoguchi sans sous-titres — c'est aussi passionnant que le spectacle le plus passionnant du monde, celui des rushes.

Le principal est de comprendre qu'il y a quelque chose à comprendre et que l'on ne comprend pas, et non de comprendre : le moyen est ici la fin, car la fin elle-même se montrera toujours banale ; cela vous fait belle jambe de savoir que le haricot symbolise la mort, ou quoi que ce soit du même gabarit. En fait, ce qui est plus grave, c'est que nous échappent certains rapports subtils issus de la confrontation réciproque de symboles ou de symboles avec ce que nous comprenons. Je pose la question : les Nippons peuvent-ils comprendre mieux que nous la signification de l'étonnante scène de la mort de Miyaghi, que nous, nous expliquons comme fondée, à l'image de *notre* cinéma moderne, sur le mouvement et non sur l'idée ? Est-il un occidental qui puisse se targuer d'avoir mieux saisi la signification de *L'Homme de l'Ouest,* d'*Ordet,* d'*Elena* que celle d'*Ugetsu ?*

UGETSU PLUS FORT QUE MIZOGUCHI

Mais j'y pense, *Ugetsu* est-il bien ce cristal limpide, ce pur joyau que j'évoquais tout à l'heure à l'étourdie du premier contact ? Ainsi, serait-il permis de parler de *Chikamatsu* ou de *Yokwifi,* monogataris monocordes et plus littéralement japonais. Ce n'est pas comme eux un film de pure sensibilité, tourné sans effort apparent dans le cadre artisanal, c'est une œuvre de labeur et de recherches. Ma thèse ce sera *Ugetsu* plus fort que Mizoguchi. C'est le film le plus complexe du monde et le plus simple en même temps, car Mizoguchi considère la complexité de ce qu'il nous montre avec une distanciation, une objectivité toujours égales. C'est à la fois l'art le plus achevé et le jugement des flèches de cet art. La perfection de l'imperfection et l'imperfection de la perfection. L'équilibre parfait en somme. La sublimité d'*Ugetsu* vient de ce qu'il combat à armes égales avec les autres films, et de ce que, cependant, il trône d'emblée au-dessus d'eux. Le champ est bourré d'effets, mais c'est au spectateur d'aller les y chercher, non au metteur en scène de nous les amener sur un plateau par quelque sollicitation expressionniste.

Ugetsu, je me répète, c'est un film tout à fait en marge des quatre-vingt cinq autres qui composent l'œuvre de Mizoguchi, tournant elle-même sans fin pour aboutir quelque part du côté de *Yokwifi.* Et c'est sans doute grâce à la transcendance du hasard et de la contrainte. Comme toute œuvre de vieillesse digne de ce nom, c'est une œuvre synthétique. On sait que l'âge aidant, le créateur s'interroge sur la vanité du cumul infiniment répété de l'invention, et s'en va chercher son bien ailleurs. Mais attention, cet ailleurs,



Machiko Kyo et Masayuki Mori dans *Ugetsu Monogatari.*

ce n'est pas dans le Kamtchatka ou dans les nimbes qu'il pourra découvrir : il risque alors de n'être plus que le produit de l'idée pure, sans d'autre liaison avec le monde physique que par le canal de la rétrospective. Je préfère *Ugetsu* à la seconde partie d'*Ivan le Terrible,* plus achevée que la première, parce que la force du cinéma juvénile y va de pair avec la noblesse du cinéma adulte.

S'il est difficile de parler d'*Ugetsu,* c'est qu'il s'agit d'un film, non d'un bouquin, et d'un film qui n'aurait jamais pu être un bouquin. La signification d'*Ugetsu* est résolument cinématographique, donc moniste, par opposition à l'atomisme fallacieux de la création littéraire. De quoi s'agit-il au fait ? De l'unité de toutes choses, de leur continuité, de leur confusion. Le point de vue d'*Ugetsu* se situe au niveau de l'*imagination,* au sens premier du terme, et c'est pourquoi l'idée et la perception y sont si étroitement liées. Le présent et le passé, la vie et la mort, les êtres de chair et les fantômes, l'échec et la réussite, quelle différence cela fait-il en fin de compte ? Aucune, bien que nous sachions que, seul, le présent a une réalité physique, que les fantômes, ça n'existe pas. Il n'empêche que nous imaginons l'un et l'autre, et que tout ce que nous imaginons, il est vrai que nous l'imaginons. Que seul, ce que nous imaginons est vrai, par le fait même, et souverain, que nous l'imaginons : à moins que, du jour au lendemain, avec le progrès scientifique, nous ne découvrions une autre forme de connaissance. Et nous n'avons pas le droit de trier parmi ce fait, car en refuser ne serait-ce qu'une partie, ce serait admettre que l'on peut nier le monde physique, que l'on peut tout refuser, puisque dans tout ce qui peut composer l'image, que son origine soit directe ou indirecte, il n'y a nulle priorité. Et c'est ce monisme en lequel l'intelligence ne peut voir que contradictions qui constitue l'être entier du film, puisqu'en celui-ci moins qu'en un autre, on ne saurait distinguer ni forme ni fond.

AKINARI EST TRAHI

Eh bien ! parlons-en, du fond. Le film est tiré de deux contes du recueil *Ugetsu Monogatari* (1776) d'Akinari Ueda (1734-1809), le Mérimée d'Osaka. En fait, à l'encontre du vieux film expressionnisant de Thomas Kurihara dont il est en partie le remake, *Ugetsu* ne doit pas grand-chose à Ueda. Jugez-en :

Dans *La Maison dans les roseaux,* un paysan laisse sa femme seule à la maison pour s'en aller vendre des tissus à la ville. La guerre survient ; sur le chemin du retour, il se fait voler, il tombe malade, se laisse aller, et après sept ans, il rentre chez lui et retrouve sa femme ; mais, la nuit passée, il s'aperçoit que c'est le fantôme de sa défunte épouse qui l'avait accueilli la veille pour l'encourager à continuer sa tâche.

Dans *La Lubricité du serpent,* un jeune intellectuel est tenté par un serpent qui a pris corps de femme. De la maison solitaire de l'ensorceleuse, il ramène un sabre de grande valeur, sur lequel sa famille lui pose un tas de questions : on finit par l'arrêter pour vol du Trésor de Dieu, puisque évidemment l'ensorceleuse est inconnue de tous, et sa maison également. Il n'est condamné qu'à quelques mois de prison, ayant réussi à prouver qu'il était victime d'un esprit démoniaque. Mais la Chose redouble de fureur, prend la forme de la femme de notre héros, la tue, avant de recouvrer son aspect ophidien, et d'être ainsi mise en cage.

Mizoguchi a abandonné tout ce côté grand guignol et y a ajouté beaucoup de son cru : Ghenjyro, paysan attiré par les bénéfices de la poterie et son beau-frère Tobei, qui rêve de devenir samouraï, s'en vont, devant la menace de l'armée Shibata qui pille les villages et enrôle de force les cultivateurs, vendre pots, vases et couverts au marché de la ville, accompagnés de leurs femmes respectives, Miyaghi et O'Hama. Miyaghi et son fils, au milieu du voyage, font demi-tour pour éviter le danger des pirates-violeurs ; mais elle sera tuée en route. Vente faite, Tobei se fait samouraï, et retrouve O'Hama, qu'il avait abandonnée, dans un bordel ; ils repartent à zéro. De son côté, Ghenjyro, devenu riche, devient l'amant de la princesse Wakasa, laquelle n'est que le fantôme d'une jeune fille qui n'a pu connaître l'amour de son vivant. Un bonze lui révélera le péril mortel qu'il court, et l'immunisera contre l'esprit, avec lequel il rompra brutalement. Démuni de tout argent, il rentre chez lui, retrouve Miyaghi. Mais, le lendemain matin, il aura au réveil la désagréable surprise de constater que c'était le fantôme de Miyaghi qui l'avait reçu la veille pour l'encourager à accepter son sort, à continuer son œuvre et élever son fils, avec l'aide de sa sœur et de son beau-frère. Il y a donc d'importantes différences entre le film et le texte d'Akinari. Le fils de Ghenjyro, sa profession de potier, la nature humaine et non plus animale de Wakasa, le couple secondaire Tobei-O'Hama, voilà ce que Mizoguchi a rajouté, après avoir beaucoup expurgé.

WAKASA ET MIYAGHI SE DONNENT LA MAIN

La conclusion aidant, il ne faudrait pas voir en *Ugetsu* l'apologie de la résignation et des valeurs spécifiquement bourgeoises. Mizoguchi ne propose jamais : son art est de nous montrer la beauté d'un monde d'une extrême simplicité, mais, cette beauté, il faut la renier pour pouvoir la saisir. Faute de quoi, on ne la verrait même pas. De même que, si le Mal n'existait pas, Dieu ne serait qu'un mythe, de même, sans Wakasa, la vie quotidienne perdrait tout sens. Il faut que l'homme abandonne le ron-ron monotone de l'existence, c'est là le péché originel mizoguchien, ce qu'il fait bien souvent au prix de sa vie, pour connaître les beautés et les dangers des gloires qui l'attirent, et alors seulement, il pourra apprécier à sa juste valeur la vie simple qui lui a été donnée. Ainsi, la courbe devient la droite. La beauté a toujours une portée morale, soit par ses conséquences, soit par elle-même. *Ugetsu Monogatari,* c'est, si l'on me permet cette pique, c'est *Run of the Arrow* réussi, c'est l'aller et le retour, l'addition plus la soustraction. Cette figure détermine la construction du film, qui raconte l'histoire de deux couples ; l'un triomphe, non sans blessures des plus cruelles ; l'autre périt (en fait, dans le script initial, Tobei et O'Hama devaient se donner la mort); le happy-end surimposé fausse



Kinuyo Tanaka et Masayuki Mori dans *Ugetsu Monogatari.*

l'équilibre du film, ni optimiste ni pessimiste : nous savons depuis longtemps que l'univers de Mizoguchi est celui de l'indifférence, et le cruel destin de Tobei et sa femme établissait ainsi la liaison avec ses autres films.

A chaque scène, correspond une autre scène semblable par le sujet, mais différente par la manière : deux meurtres à la lance, deux apparitions de fantômes, deux voyages à la ville ; deux fois, Ghenjyro fait tourner son moule, etc... A chaque mouvement, répond le même mouvement en sens contraire, ainsi de l'introduction et de l'épilogue, de l'arrivée au marché. Chaque geste, chaque mouvement qu'ordonne le créateur est la formulation d'un préjugé, une prérogative prise sur l'existence de l'univers. Le premier réflexe serait de se croiser les bras et de ne rien faire. Au contraire, Mizoguchi va au-devant de l'erreur, et la gomme au retour. Au néant, par cet aller et retour, il substitue ce que l'on peut considérer au moins comme la présence du néant.

LE MOUVEMENT DE L'ARTISTE

Comme toutes les œuvres synthétiques, *Ugetsu Monogatari* est une œuvre marquée par la domination, domination de sa matière par le cinéaste et domination de lui-même (d'où l'abondance des plans généraux dans la peinture de la psychologie). Donc, par l'auto-justification. Les œuvres des grands hommes prônent généralement un mode de vie qui est celui du commun des mortels, alors que le leur est d'exception. Eh bien, *Ugetsu* établit la liaison entre l'artiste et son œuvre. Il insiste sur l'humilité et la nécessité de la création. Ghenjyro est un artiste ; le métier de potier est sans doute celui qui ressemble le plus à celui du metteur en scène. Ce n'est pas là, je le crois, délire d'interprétation : les conversations esthétiques entre Ghenjyro et Wakasa au sujet du secret de la beauté ont tout du message ; nul doute qu'il faille les appliquer à l'œuvre de notre auteur. La

création, de l'artiste comme celle du paysan, est dépeinte comme une tentation, mais aussi comme la seule tentation salvatrice en ce monde où tout n'est que tentation, car la seule qui soit noble. Au départ, tout artiste est un rebelle, un réfractaire ; mais le fait même qu'il soit artiste l'amène à découvrir la beauté, et sa soif de gloire et d'argent, qui ne peut se satisfaire que par la progression spirituelle sanctionnée par la réussite, se convertit petit à petit en recherche de beauté et de morale. Par essence, l'artiste est un être impur, qui, théories et principes dépassés, tentations accomplies et rendues vaines ne serait-ce que grâce à l'accomplissement de l'intelligence qui est son domaine, devient le plus pur de tous. Alors que chacun, dans *Les Amants crucifiés* comme dans *Le Destin de Madame Yuki*, était en proie à l'irrémédiable, dans *Ugetsu Monogatari*, qui est en un sens l'*Under Capricorn* de Mizoguchi, exception parmi quatre-vingt six films d'une même tenue, dans *Ugetsu*, Prospero, pardon, Ghenjyro triomphe de cet irrémédiable, en l'acceptant. Et à travers son évolution, nous percevons l'évolution de Mizoguchi. On oublie trop souvent que les cinéastes sont des cinéastes, et que le problème le plus important pour eux, ce n'est pas le problème racial ou le problème social, pour la bonne raison qu'ils n'ont pour le moment rien à craindre du racisme, et que presque tous sont assurés de trouver un job, quoi qu'il arrive, qui leur permette de ne pas crever de faim. Le plus important, c'est le problème de leur existence et de leur rôle dans la société : sont-ils des parias, ou des êtres comme les autres ; y a-t-il rupture entre les personnages qu'ils mettent en scène, le plus souvent des hommes dans la foule, et eux-mêmes ? Non, la réponse est simple, il suffit d'être constructeur. Mais cette réponse-là, peu de films nous la donnent, et il est encore plus rare que la vie de l'artiste se confonde étroitement avec les données qui ont permis cette réponse. Après maints apprentissages du sublime à travers le conventionnel, voici le coup de foudre.

Ensuite, le retour à la norme : après un tel sommet, Mizoguchi continuera à tourner des films comme il l'avait fait auparavant, dans un style qui n'est pas « un style nouveau ». Et ce qu'il chante ici, c'est ce mouvement perpétuel de l'artiste qui le justifie, ce labeur vain et sans trêve. *Ugetsu*, c'est *Ugetsu* et la critique d'*Ugetsu*. Génie et humilité sont à jamais réunis, en une oscillation perpétuelle.

EN QUATRIEME VITESSE

De tous les films japonais, comme de tous les films tout court, *Ugetsu* est incontestablement le plus rapide, le plus brutalement rapide. Quatre-vingt treize minutes seulement, pour ce scénario si riche que tout autre, japonais ou non, eût étalé sur trois heures. A chaque scène, qui n'est bien souvent qu'un seul plan, présentation de l'action en *kiss me deadly* et montage au strict minimum. Jamais les américains — et Dieu sait combien ils s'y sont efforcés — n'ont réussi à atteindre une telle concision. Et Mizoguchi, avant comme après *Ugetsu*, tirait une bonne partie de sa force d'un tempo extrêmement lent. Pourquoi ce changement ? Parce que Masaichi Nagata, devant le succès commercial croissant de ses films en Europe, et devant les réserves qui avaient fait accorder au trop lent *O'Haru* un simple lion d'argent à Venise, après celui d'or kurosawaïen, en décida ainsi. Si *Ugetsu* est un chef-d'œuvre, c'est donc dû en grande partie à des influences occidentales, et pas toujours des plus nobles. Pour ma part, je n'y vois pas d'inconvénient ; et je ne suivrai pas ces puristes qui ne sont contents que lorsqu'ils n'y peuvent plus rien comprendre à force d'ésotérisme local. Si nous, Européens, cherchons à nous renouveler par le contact avec l'Orient, pourquoi les Japonais n'auraient-ils pas le droit de puiser dans les curieux exotismes latins et anglo-saxons ? Ce n'est assurément pas la première fois que le chef-d'œuvre s'ébauche à partir de la résultante de deux civilisations des plus opposées. Cette évolution contrainte était déjà contenue en germe, mais volontaire cette fois, dans les Mizoguchi précédents, animés d'un même rythme bien précis, peu importe qu'il fût lent ou rapide, et qui ne laissaient pas la place au superflu des enchaînements et raccords de bienséance.

Il serait bien ridicule de considérer ici la contrainte comme un désavantage, d'autant que Mizoguchi, qui n'est pas fou, et qu'entre parenthèses, je vous le signale, on prononce Mizogoutchi, l'a complètement annihilée en poussant le principe à l'extrême et en l'étendant à tous les secteurs de la mise en scène. Mais il n'y aurait pas pensé tout seul.



Mitsuko Mito et Sakae Ozawa dans *Ugetsu Monogatari.*

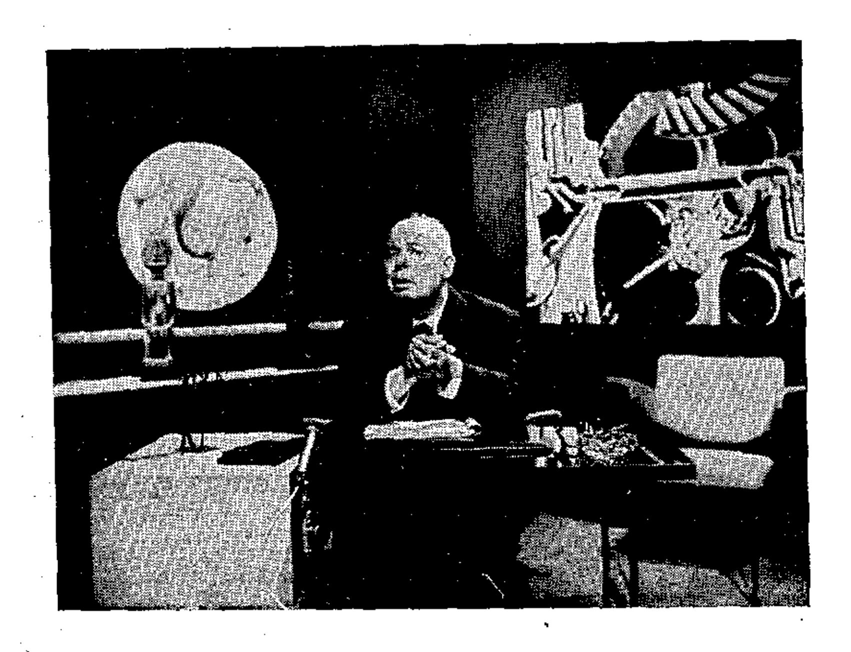
S'agit-il de nous dire que nous sommes chez des paysans ? Et v'lan ! un plan de champs, interrompu illico par un autre, tac ! qui n'est qu'à peine un flash de lac, et qui dit lac en japonais dit Lac Biwa. Un seul plan, très légèrement mobile, nous présente les héros et toutes les virtualités du drame. Trente secondes après le générique, nous savons tout, grâce à un dialogue des plus savamment concis et elliptique, qui fait les personnages s'appeler ma femme, mon frère, etc... et décrire en une épithète les particularités du caractère de chacun. Et Mizoguchi ne cesse de courir à toute pompe vers son ciel final. Vitesse qui a de quoi déconcerter le nippon comme l'européen. Tous les grands films prétendent nous montrer le point de vue de Dieu, çà, on le savait, je n'invente rien, mais ce que je ne savais pas encore, et qu'*Ugetsu Monogatari* vient de m'apprendre, c'est qu'ils sont faits pour un spectateur idéal qui soit plus qu'à « l'image de », qui soit Dieu. Cela va dix fois trop vite pour nous, et il faudrait dix visions pour nous trouver de plain-pied avec le film, puisque, hélas, les rushes ont déjà dû aller au pilon. Les effets sont conçus pour frapper l'artiste, ou celui qui se met à sa place, et non pas le spectateur.

Luc MOULLET.

*

UGETSU MONOGATARI (LES CONTES DE LA LUNE VAGUE APRES LA PLUIE), film japonais de KENJI MIZOGUCHI. *Scénario :* Matsutaro Kawaguchi, d'après l'adaptation par Giken Yoda de deux contes du recueil « Ugetsu Monogatari » (Contes de pluie et de lune) d'Akinari Ueda, « Asaji Ga Yado » (La Maison dans les roseaux) et « Jasei No In » (La Lubricité du Serpent). *Images :* Kazuo Miyagawa. *Musique :* Fumio Hayasaka. *Décors :* Kisaku Itoh. *Interprétation :* Masayuki Mori (Ghenjyro), Machiko Kyo (Wakasa), Sakae Ozawa (Tobei), Kinuyo Tanaka (Miyaghi), Mitsuko Mito (O'Hama). *Production :* Masaichi Nagata, Daiei Motion Pictures, 1952. *Distribution :* Pathé-Overseas.

JEAN RENOIR



TOURNE " LE DOCTEUR CORDELIER "

par Jean-Pierre Spièro

On sait que Jean Renoir vient de réaliser pour la Télévision française un long métrage. Le Testament du Docteur Cordelier, *qui d'ailleurs — bientôt espérons-le — sera distribué dans les salles. Jean-Pierre Spièro, assistant réalisateur, nous fait entrer dans quelques-uns des secrets de ce tournage.*

S'il ne s'était agi que d'un simple testament adressé à un inconnu, *M*[e] *Joly* n'aurait guère pu en tenir grief à son vieil ami le D[r] Cordelier. Testament bizarre par lequel le docteur léguait tous ses biens à *un certain* M. Opale, être mystérieux dont le notaire ne sait pas grand-chose, si ce n'est qu'il sert à Cordelier pour des expériences sur le cerveau, expériences nécessaires au grand psychiatre pour démontrer à son adversaire Séverin la primauté de ses théories : il est possible de modeler le cerveau d'un homme à sa convenance, et d'en faire un ange ou un démon, une intelligence au service du bien ou du mal.

Mais malheureusement pour cet honorable notaire, l'étrange M. Opale se livre à des actes de sadisme que la morale réprouve. C'en est trop pour « ce petit bourgeois se vautrant dans la fausse responsabilité » (Renoir dixit). Et sa curiosité va le mener à découvrir un monstre au cœur tendre : car M. Opale, cette chose poilue au visage difforme, cet être d'un autre monde, est l'image de l'homme déchu par sa propre volonté, qui a voulu être un Dieu en devenant un diable. Oui : le D[r] Cordelier a réussi à convaincre son rival Séverin... à tel point que ce dernier en tombe terrassé d'une crise cardiaque. Séparer le Bien du Mal, se rendre maître de l'âme d'un individu en jouant avec son encéphale, être aussi fort que Dieu, être Dieu en ouvrant la boîte de Pandore : Prométhée le paya cher... et Cordelier? Cela lui coûtera Opale... et Cordelier; car le diable se foudroiera lui-même, incapable de redevenir un Dieu.

En reprenant le « D[r] Jekyll et Mr. Hyde », de Stevenson, Renoir a voulu adapter à notre époque un thème éternel, le dédoublement de l'être. A l'ère d'Einstein, si l'homme ne se méfie pas de lui-même, de son ambition, de son orgueil, il risque de se détruire en voulant se déifier. Loin d'être un film fantastique, à l'image de toutes les adaptations précédentes, *Le Testament du D[r] Cordelier* est le reflet de ce qui attend l'homme s'il ne prête pas plus d'attention aux forces qu'il libère pour affirmer sa puissance. En voulant détruire le mal par le mal en la personne d'Opale, Cordelier, incapable de redevenir bon, s'anéantit lui-même.

Ce sujet, Renoir y tenait beaucoup. En Amérique, il avait été frappé par l'importance de la place qu'occupait, dans la vie de chaque individu, la santé de son âme. Sitôt qu'un citoyen U.S. dispose de quelques dollars, il va se faire psychanalyser pour se débarrasser de ses complexes et retrouver ainsi sa liberté d'action. Or les psychanalystes arrivent fort bien à transformer l'âme de leur client à la convenance de ce dernier : c'est ainsi qu'agit le D[r] Séverin. D'autres, à l'image de Cordelier, travaillent par médications spéciales, qui se sont répandues jusque dans les distributeurs automatiques sous le nom de « pilules du bonheur ». Ces pilules permettent d'éviter toute angoisse au citoyen qui en fait consommation. Elles laissent les forces du mal se déchaîner en lui, sans que l'être policé qu'il est en subisse quelque préjudice. Renoir nous racontait du reste que ces pilules existaient en diverses versions, dont une « catégorie luxe » ou « pilule électrifiée ». Son avantage : pouvoir être vendue deux fois plus cher.

Les savants américains veulent ainsi rendre l'homme meilleur, en modifiant la composition chimique de son cerveau, ayant constaté, à la suite d'expériences sur des rats, que la qualité des réflexes dépendait de ce facteur. Avec *Le D[r] Cordelier,* Renoir pose ouvertement le problème : l'homme a-t-il le droit d'égaler Dieu à partir du moment où il en a le pouvoir? Cordelier avait-il le droit de créer Opale? Le scénario donne irrévocablement la réponse : si l'homme commet ce sacrilège, alors il meurt, car c'est la seule chose qui puisse arriver, qui doive arriver.

LE JEU DU « DIRECT »

Renoir a voulu traiter cette étrange histoire de la manière la plus réaliste qui soit, nous montrer un document, une pièce à mettre au dossier de la vie quotidienne. Pour cela il a révolutionné sa méthode de travail, il a rompu avec le cinéma, il a recherché le style « direct », il a tourné à la Télévision.

Au départ Renoir avait sérieusement songé à réaliser une dramatique en direct ; deux à trois semaines de répétitions ; deux jours de répétitions en studio avec caméras électroniques ; une heure trente d'émission et « bonsoir et merci » : c'était terminé. Puis il s'aperçut que le sujet était difficilement réalisable en « direct antenne », c'est-à-dire en un temps de tournage correspondant au temps réel perçu par le spectateur. Il fallait tourner des extérieurs qui occupent à peu près un tiers du film et surtout le double personnage

interprété par Jean-Louis Barrault, Cordelier d'une part et Opale de l'autre, exigeait un maquillage long et délicat. Ainsi l'émission en direct devint-elle un film en direct : ce terme de *« direct » est* d'une importance primordiale, car c'est lui qui constitue tout le principe du travail.

On allait jouer le jeu du « direct », de la spontanéité dans la continuité, de la fiction transplantée dans la réalité quotidienne faite d'imprévu *et d'imprévisible,* de l'intimité omniprésente entre le spectateur et le comédien : il fallait que le spectateur vive en témoin. par une participation permanente, la « tranche de vie » que Renoir lui-même a vécu en même temps que le spectateur, en *même temps qu'il l'a fait* vivre à ses comédiens, à ses techniciens, à son plateau.

Renoir avait très bien compris et senti comment se servir de ce nouvel outil qu'il prenait en main : pour lui la Télévision est un extraordinaire moyen de *diffusion, touchant* chaque être dans son intimité la plus profonde. Elle est, au siècle de l'atome ce que le théâtre populaire du parvis était au moyen âge. Aussi est-ce en artisan qu'il va tenter l'expérience « Cordelier » entouré d'une équipe *qui lui est inconnue, puisque* composée essentiellement de gens de TV.

Un mois, soixante millions, un studio de répétition, le grand plateau 14 du studio des Buttes Chaumont ainsi que le studio 22 pour les raccords, six assistants, deux scripts, cinq opérateurs et leurs chefs, cinq caméras et deux équipes de prise de son, tels étaient les éléments de base dont disposait Renoir pour tourner un long métrage qu'il voulait de qualité.

La méthode de travail sera la même que pour une dramatique normale de TV, mais accommodée *aux exigences du film.*

Dix journées de répétitions, cinq jours d'essais, huit jours d'extérieurs (un tiers du film) ; enfin deux jours de répétition-studio avec technique et six jours de tournage-studio pour les deux autres tiers du film ; voilà un plan de travail plus que chargé. Comment allait-on s'en sortir ? Qu'allait-il se passer ? C'était le secret des jours à venir.

Renoir avait décidé de répéter le film de la même façon qu'une vulgaire pièce de théâtre, qu'une dramatique de TV.

La salle de répétitions est un antre assez sinistre que la Télévision Française a voulu tel afin de ne pas troubler et distraire les comédiens. Le décor : à première vue, rien. De ci, de là, une chaise, une table bancale, un téléphone ; rien, sinon cette peinture glaciale recouvrant les matériaux absorbants des murs. Et pourtant le décor était là : tracé sur le sol, à l'échelle exacte, et les *accessoires de jeu essentiels* figuraient en bonne place. Et c'est de cette manière qu'allaient naître les personnages, s'échafauder la mise en scène, se construire le découpage.

LES REPETITIONS

A ces répétitions qui allaient s'effectuer par décor, exactement comme sur une scène de théâtre, assistait presque toute l'équipe : Renoir désirait que tout le monde participât avec lui à la naissance du film, car chacun devait vivre cette création en même temps que lui. « *Le temps de la dictature du metteur en scène,* disait-il, *est révolu ; il faut que chaque membre de l'équipe se sente responsable du film dans son domaine. Le metteur en scène n'est que l'orchestrateur de tous ces rouages et ne doit plus être cet homme tout-puissant qui sait tout et qui fait tout. Il est bon que du machiniste au metteur en scène, chacun se sente l'auteur du film.* »

C'est d'après ce principe que les tâches essentielles qui incombent en général à des



Jean Renoir (au fond) règle un plan d'ensemble du « *Testament du Docteur Cordelier* ».

postes très nombreux, ainsi que les responsabilités que le metteur en scène aime souvent à se voir attribuer, avaient été partagées entre les six assistants. Les notions de « premier » ou « second » ne comptaient plus que très peu. Chacun avait un travail qui s'imbriquait dans l'échafaudage général et dont lui seul était responsable.

En dehors des script-girls (auxquelles se posait un problème fort délicat, puisque découpage et mise en scène notés sur la brochure, et bien que très précis, n'étaient qu'une base de travail qui se transformait au fil des minutes avec la naissance des personnages), assistaient des techniciens que l'on n'a pas l'habitude de voir présents au premier stade de la création d'un film. Jean Serge co-adaptateur du film veillait, tel un cerbère, sur le respect du scénario. Y.A. Hubert, réalisateur de TV, tâchait de concilier la mise en scène de Renoir avec l'esthétique du petit écran. Mais surtout, paraissait insolite la présence de Renée Lichtig, la monteuse, de G. Leclerc, le chef opérateur, et de Martin, ingénieur du son. C'est que tout leur travail allait se déterminer au cours de ces répétitions : Leclerc et Martin ne pouvaient préparer leurs lumières et leurs micros en fonction de la mise en scène. Or c'est par ces répétitions, ce travail de recherche, que le découpage allait naître. Quant à Renée Lichtig elle devait suivre chaque intention de Renoir, car, au montage, se trouvant devant une matière beaucoup plus riche que nécessaire, elle devrait recréer la continuité de cette intention. Enfin, et surtout, chacun d'eux était préoccupé par les places des caméras. Si nous répétions par scène, c'était pour tourner en continuité chacune d'elles, grâce à l'emploi de plusieurs caméras. Ce principe étant acquis, c'est dès le stade de la répétition que les places des caméras étaient déterminées afin de rendre sensible un mouvement, une expression ou toute autre particularité. G. Leclerc pouvait avoir une idée assez précise pour éclairer son décor, car cet éclairage devait être valable pour n'importe quel plan tourné dans le décor. Quant à Martin, ne pouvant avoir recours à la perche, les champs des caméras couvrant tout le décor, il devait placer ses micros de façon à obtenir des grosseurs de plan sonore correspondant aux grosseurs de plan image fixées pour cha-

que moment dramatique. Enfin, M. L. Dieulot, chef décorateur se rendait compte des modifications à apporter aux plans primitivement conçus : amélioration facile à exécuter, puisque les décors n'étaient pas encore montés.

Ainsi, c'est dès le stade des répétitions que tous les problèmes techniques sont soulevés et peuvent ainsi être résolus avant le tournage qui n'en sera plus entravé. En T.V., le direct oblige à une préparation minutieuse, car une fois que l'émission est partie, rien ne peut et rien ne doit l'arrêter. Ce principe présida à cette réalisation.

LA DIRECTION DES COMEDIENS

Mais abordons le nerf moteur de ces répétitions : la direction des comédiens. Renoir, la définit lui-même par cette formule : « *C'est le sentiment qui fait la mise en scène. Ici, le but des répétitions est d'ancrer les personnages dans un sentiment et, à partir de là, de créer des situations. Si, au cinéma, c'est le metteur en scène qui donne la continuité à l'œuvre, car lui seul en est le véritable support dramatique, ici, nous devons agir comme au théâtre : l'acteur est roi. A lui d'extérioriser tout ce qu'intérieurement il peut ressentir.* »

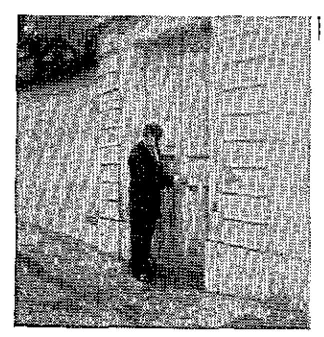
Ainsi, retournons-nous d'une certaine façon à la Commedia dell'arte : nous avons des personnages... Cordelier, Opale, Joly, Séverin... qui existent, qui vivent dans un canevas que l'on soumet à MM. Barrault, Bilis, Vitold ; puis, à partir du moment où ceux-ci se transmutent en ces personnages, le monde leur apparaît différent ; naissent des tics, des habitudes, une nouvelle peau et des rapports psychologiques qu'on était loin de soupçonner sur le papier. Ce qui fait dire à Renoir : « *Les films sont bons parce qu'en travaillant avec des acteurs, on y découvre des choses bien meilleures que ce qu'on y avait mis... Heureusement pour les films...* »

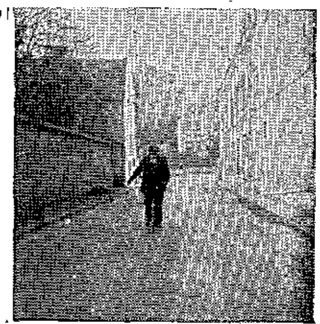
Renoir est convaincu que nous percevons la réalité selon notre état d'âme ; et de citer une anecdote chère à son neveu Claude : « *Un type, à la guerre, est poursuivi par un ennemi, mitrailleuse au poing... il court..., il court..., il court beaucoup, jusqu'à ce que l'ennemi, lassé de le poursuivre, lui crie : « T'as plus de jambes. » Alors, il tombe... et se fait tuer.* » L'état d'âme du comédien est la chose qui prime : si J.-L. Barrault fait un geste qui le gêne, il dit : « *Je ne le sens pas.* » Et Renoir élimine sans discussion. Si l'acteur sent sa scène, si Renoir la ressent : « *C'est réussi, c'est merveilleux, inutile de recommencer.* »

Ici, nous devons parler de la collaboration étroite entre Barrault et Renoir. Contact qui crée des instants extraordinaires. Avant de diriger, Renoir écoute, laisse Barrault délirer en toute liberté... et Dieu sait si la matière qu'il apporte est riche !

A cet effet, un des exemples le plus frappant est la confession d'Opale. Devant les phrases que débite le magnétophone, sous le regard consterné de maître Joly et les yeux éblouis de Renoir, Barrault, emporté par son personnage, crée un véritable mimodrame. Par ce moyen il recherche des associations d'idées qui soient naturelles. Il en résulte quelque chose de très chargé. Alors, Renoir, après avoir crié miracle, fait recommencer la scène... et, au fur et à mesure, le personnage se décante tout en s'enrichissant. C'est ainsi qu'il cherche et trouve ses personnages. Grâce à toute une psychologie, faite de gentillesse et de compréhension, grâce à une véritable communion avec ses comédiens, il arrive en douceur, dans une joyeuse exaltation, au but qu'il poursuit.

Les essais d'apparence générale sont faits à la caméra électronique qui permet d'avoir un contrôle immédiat. Les essais de maquillage sont longs et minutieusement suivis par Renoir qui collabore réellement avec le maquilleur : « *Plus rondes ces joues... moins broussailleux ces sourcils...* » Cette recherche ne se fait pas sans difficultés techniques et... pittoresques. Au cours d'un essayage de prothèse, le chirurgien dentiste poussa un cri





Barrault, emporté par son personnage, crée un véritable mimodrame.

d'alarme. Opale venait de perdre une dent. Barrault reconnut ne pas l'avoir avalée. Personne ne la trouva et, soupçonneux comme pas un, le dentiste ne lâcha personne sans avoir soigneusement examiné les semelles de chacun.

Le personnage continue même à se créer dans la vie quotidienne. De jour en jour, Barrault se mue en Opale et n'hésite plus à sortir dans la rue dans cet étrange accoutrement. Marchant avec Renoir, il découvre tout à coup un tic : Renoir est émerveillé par le naturel de ce déhanchement : « *Faites ça, Jean-Louis. Oh ! oui, c'est merveilleux... c'est tout à fait ça, on le tient, Opale.* »

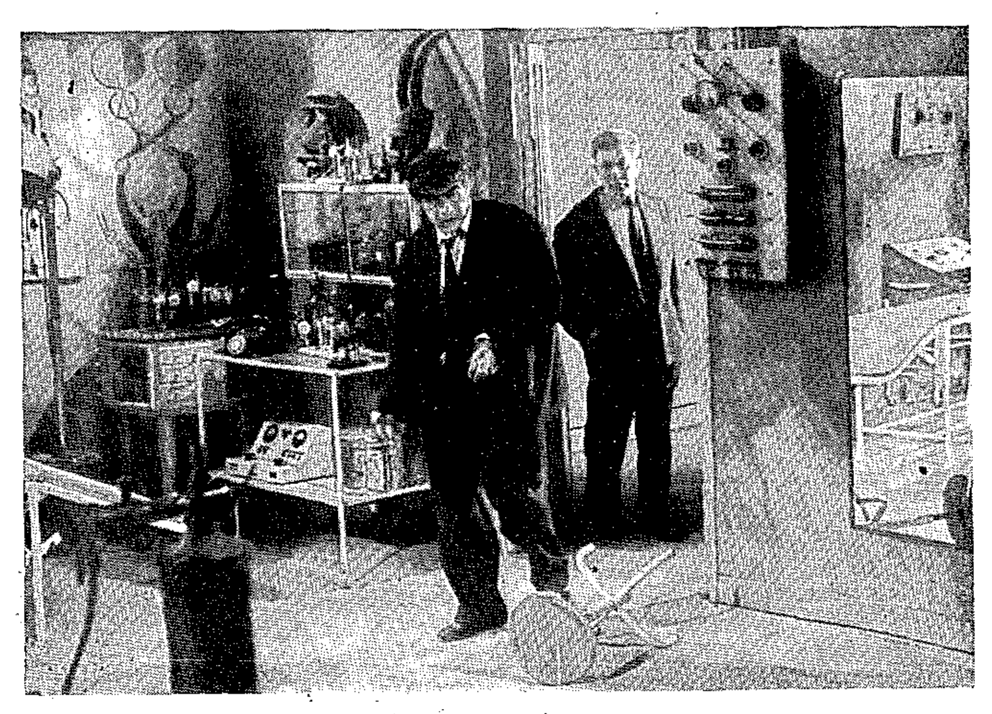
Cela devient extraordinaire quand J.-L. Barrault et Michel Vitold sont l'un en face de l'autre. Les deux comédiens cherchent chacun leur personnage, par les vertus conjuguées de leur personnalité d'acteur et de leurs dons de metteur en scène : Barrault, dans un calme apparent, Vitold au contraire s'énervant, criant, s'injuriant. Renoir laisse ces deux monstres sacrés se jouer mutuellement la comédie ; l'acteur Barrault se laisse conseiller par le metteur en scène Vitold, puis prend sa revanche. Et Renoir s'émerveille toujours : « *C'est lumineux, c'est très beau !...* » Barrault et Vitold ont l'impression de jouer suivant leurs propres désirs. La répétition terminée, Renoir souriant se lève : « *Messieurs, je m'excuse, mais ne croyez-vous pas que si l'on essayait ceci... on aurait quelque chose de très joli ?...* » « *Avec plaisir, Monsieur Renoir.* » Et toujours dans une atmosphère fervente, mais détendue, on recommence. L'acteur est subjugué par les indications de Renoir, résidant toujours dans des détails, et néanmoins suffisantes pour modifier le jeu. Pourtant une impression de liberté totale est laissée au comédien, qui peut ainsi préserver son « sentiment originel ». L'acteur propose, Renoir dispose.

LE TOURNAGE DES EXTERIEURS

Au cours des répétitions, il est un chapitre qui, volontairement, fut laissé de côté : les scènes extérieures qui furent pourtant tournées avant celles de studio. Mais Renoir n'éprouvait pas le besoin de les préparer, car il s'agit principalement de séquences de mouvement, d'action ou de poursuite. A partir du moment où les comédiens possèdent leur personnage, ils tiennent également leur comportement physique. Plongés dans un décor naturel, ils réagiront en fonction de ce décor, de la situation dans laquelle ils se trouveront, toujours en vertu de la psychologie née pendant la préparation. C'est ainsi qu'Opale avait un comportement tout à fait défini, et que les actes sadiques et criminels qu'il avait à commettre dans la rue ne posaient aucun problème, mais découlaient de sa personnalité.

Toutes les scènes d'extérieur furent traitées à la façon d'un document d'actualités. Emploi de quatre ou cinq caméras, judicieusement placées, afin de ne rien perdre de l'action. De plus, un caméraman du Journal Télévisé, armé d'une caméra à main, filmait en reportage. Les lumières de G. Leclerc sont réalistes au plus haut point : ainsi, à Marnes-la-Coquette, fut tournée de nuit une scène d'attaque. *Il fallut éclairer toute la rue principale* du village afin de pouvoir suivre la poursuite d'Opale d'un bout à l'autre. Cette agression, de près de cinq minutes, fut tournée en continuité et avec cinq caméras, placées aux points principaux de l'action. Au lieu du crime, une caméra donnait un plan général de l'attaque, deux autres s'attachaient aux expressions de l'assassin et de la victime, une quatrième offrait le plan subjectif de Maître Joly à sa fenêtre, et enfin la dernière, placée cinquante mètres plus loin, filmait la poursuite. Ce qui est extraordinaire, c'est que, tournée comme essai, Renoir jugea le résultat tellement bon, lors de la projection des rushes, qu'il décida de conserver la scène.

Ici, il fallut utiliser des figurants, l'heure tardive du tournage nous empêchant de faire jouer les passants. Mais, habituellement, il n'en était pas de même. A Montmartre, tournage de l'attaque d'une mère de famille. Et ce, en plein jour, à l'heure où toutes les ménagères circulent, à la grande joie de Renoir, qui ne voulut absolument pas que ce flot fût coupé. Au contraire, il exigea la plus grande discrétion de la part de chacun. Dans cette rue, en plein mouvement, Opale débouche, commet son forfait : c'est la panique parmi les figurants involontaires de la scène ; jusqu'aux pigeons qui, picorant tranquillement au milieu de la chaussée, se perchent effarés sur les caméras, qui étaient suffisamment discrètes pour ne pas attirer l'attention. Cette scène, fixée sur pellicule, Renoir jura bien de ne pas la retourner... « *Le jour où un cheval gagne le Grand Prix, on ne lui demande pas de courir une deuxième fois pour la caméra !* »



Jean-Louis Barrault dans le rôle d'Opale.

Quand nous avons tourné à l'entrée d'un « hôtel », cela donna même dans le gag. Renoir fit son possible pour que l'activité de l'établissement se poursuive pendant la prise de vue. Les vraies « dames » regardaient avec dédain nos « dames » reconstituées. Un client, trouvant que l'on abusait de nos prérogatives, s'écria : « *Si vous êtes pressé et que vous ayez du travail, moi aussi...* » et de passer fièrement dans le champ. Renoir s'écrie alors : « *Dommage qu'on ne l'ait pas filmé !* »

LE TOURNAGE EN STUDIO

Revenons au studio. Avant de se lancer dans l'aventure du tournage proprement dit, deux journées furent réservées à des répétitions mécaniques dans les vrais décors. Ainsi Renoir put fixer avec ses opérateurs l'emplacement des caméras pour chaque scène, l'objectif à employer, les mouvements à exécuter et surtout le sujet dont chacun avait à se préoccuper. Laissant l'entière responsabilité de son travail au cadreur, Renoir s'abstint de mettre l'œil au viseur. Ainsi, les places des caméras furent marquées et étiquetées sur le sol Ainsi, lors du tournage, les cadreurs furent débarrassés de toute préoccupation matérielle, libérés de leurs angoisses, et livrés à eux-mêmes, à leur art au même titre que les comédiens. L'ingénieur du son en profita pour placer ses micros, chercher ses plans sonores. G. Leclerc, enfin, put noter les derniers détails pour ses lumières.

Et commença le tournage. Dès neuf heures du matin, G. Leclerc et son équipe, arrivaient pour éclairer le ou les décors prévus au plan de travail de la journée. Les doublures, qui avaient assisté à toutes les répétitions, avaient pu noter les places et les mouvements : grâce à elles, Leclerc pouvait s'enfermer sur le plateau et faire ses lumières en toute tranquillité. Martin en profitait pour définitivement placer ses micros. L'éclairage était égalemnt conçu à partir des méthodes T.V. et de leurs impératifs. La lumière était valable pour toute la scène à tourner. Grâce à un système de dispatching, il suffisait d'appuyer sur un bouton pour obtenir l'éclairage nécessaire à une nouvelle scène dans le même décor ; mais, tout cela était préparé dans la matinée. Cette lumière était aussi bien à l'usage des caméras en plan général que de celles braquées en gros plan. Il en résulte une grande perfection dans le rendu des modelés : les plans de visages sont d'une extraordinaire qualité photographique, et raccordent admirablement avec les vues générales.

Notre matériel de travail : cinq caméras — de marques différentes ! — louées chez un spécialiste, vingt-quatre micros pouvant être branchés simultanément. A ce propos, une caméra électronique permettait à l'ingénieur du son d'avoir dans sa régie une image du plateau et de ses micros : ainsi tous les réglages étaient possibles à la vue du jeu des comédiens. Quant aux décors, relativement divers et nombreux, ils furent équipés de passerelles, contrairement aux habitudes de la T.V. qui utilise les porteuses métalliques. Les décors de M.-L. Dieulot furent conçus selon le principe T.V. du « décor ouvert ». Disposés en cercle autour du plateau, ils s'ouvrent vers le centre où sont disposées les caméras. Nombreux « complexes », avec des enfilades comprenant jusqu'à quatre pièces. Pour Renoir, c'était simple : « *Il y a le décor, la rampe, et les caméras.* » En réalité, instinctivement parti d'une conception théâtrale, il rejoint les subterfuges de la T.V. en croisant ses caméras pour gagner de la profondeur de champ, en utilisant toutes les ouvertures du décor (portes, fenêtres, tentures), tous les renfoncements ou tous les reliefs des murs, pour y camoufler des appareils.

En cours de tournage, Renoir n'hésitera pas à changer le rôle des caméras. Telle caméra qui prenait un gros plan de Barrault en début de scène, ira piquer, au moment adéquat, la réaction de tel serviteur. La caméra doit, à chaque instant, capter ce qui se trouve en sa présence de plus beau et de plus significatif.

« *Les acteurs ne jouent pas pour la caméra... C'est à la caméra de jouer avec eux.* »

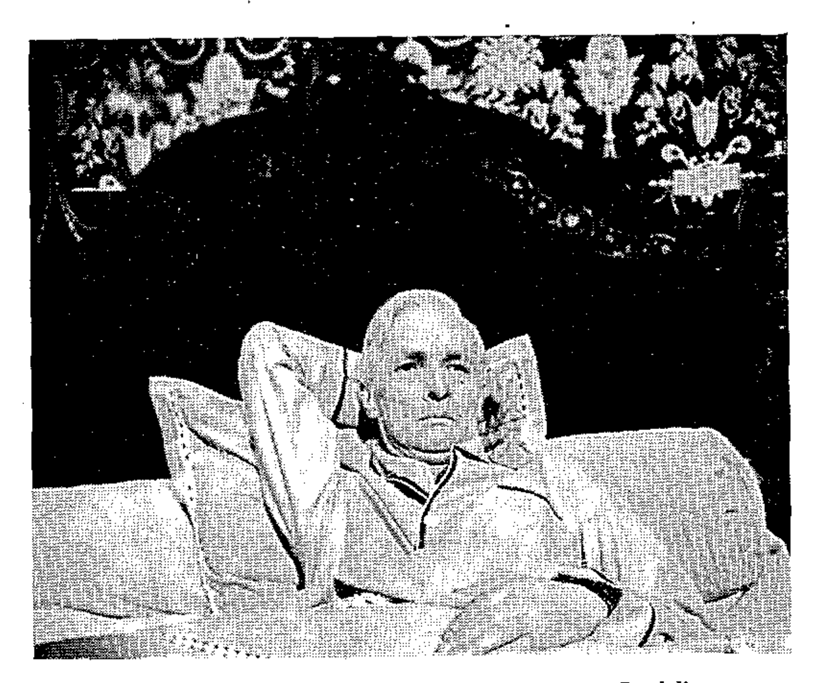
Ainsi plus de cadres préconçus, mais la mise en image est laissée à l'inspiration du caméraman, qui travaille en parfaite harmonie avec le jeu du comédien, et rejoint obligatoirement de ce fait ce que veut exprimer Renoir.

Ainsi fut-il fait pendant les six jours que dura ce tournage. Au plateau 14, cinquante minutes utiles furent mises dans la boîte en cinq jours. Cet exploit ne fut possible que grâce à cette étroite collaboration entre tous les membres de l'équipe, à cet esprit de franche amitié que Renoir fit régner sur le plateau et surtout grâce à l'état de préparation poussée dans lequel se trouvaient comédiens et techniciens. Tous les atouts étaient là : ne restait plus qu'à abattre les cartes... impossible de jouer perdant.

Laissons à Jean Renoir, le soin de conclure :

« Il faut, avant tout, sauver le cinéma français. Celui-ci coule actuellement sous le flot des films étrangers, et pis encore, des films doublés. Or, moi, je prétends que grâce à cette nouvelle forme de technique, nous devons arriver à des films beaucoup moins chers et pourtant artistiquement bons, produits dans le cadre national. Puisque sur le marché mondial nous ne pouvons lutter avec l'argent, luttons avec notre génie. D'abord, le cinéma français est celui qui en est le plus riche. Profitons de cet avantage. »

Jean-Pierre SPIERO.



Jean-Louis Barrault dans le rôle du Docteur Cordelier.



Jean-Pierre Léaud, dans *Les Quatre cents coups* de François Truffaut.

DU CÔTÉ DE CHEZ ANTOINE

par Jacques Rivette

Les Mistons, c'était bien ; *Les Quatre cents coups,* c'est mieux. D'un film à l'autre, notre ami François fait le saut décisif, le grand écart de la maturité. Comme on le voit il ne perd pas son temps.

Avec *Les 400 coups,* nous rentrons dans notre enfance comme dans une maison abandonnée depuis la guerre. Notre enfance, même s'il s'agit avant tout de celle de F.T. : les conséquences d'un mensonge stupide, la fugue avortée, l'humiliation, la révélation de l'injustice, non, il n'y a pas d'enfance « préservée ». Parlant de soi, il semble qu'il parle aussi de nous : c'est le signe de la vérité, et la récompense du vrai classicisme, qui sait se limiter à son objet, mais le voit brusquement couvrir tout le champ des possibles.

L'autobiographie n'est pas, pour les raisons que l'on devine, un genre très pratiqué dans le cinématographe ; mais ce n'est pas cela qui doit nous étonner, mais la sérénité, la retenue, l'égalité de voix avec lesquelles est évoqué ici un passé si parallèle au sien. Le F.T. que je rencontrai, avec Jean-Luc Godard, fin 49 au Parnasse, chez Froeschel, au Minotaure, avait déjà fait l'apprentissage des 400 coups ; ma foi, nous parlions davantage de cinéma, de films américains, d'un Bogart qui passait au « Moulin de la Chanson », que de nous autres, ou par allusions : cela suffisait. Ou, brusquement, une photo le démasquait trois ans avant, au tir forain, ébloui, blême, Hossein réduit, avec, contre son épaule, épanoui, Robert Lachenay ; ou bien les trois rangées rituelles d'une classe fossilisée.

Ce mélange de vague et d'éclairs, cela finissait par ressembler à de vrais souvenirs, une vraie mémoire. Maintenant, j'en suis presque sûr ; car, sur l'écran, j'ai tout reconnu, tout retrouvé. La madeleine de Proust ne lui rendait que son enfance ; mais d'une pelure de banane, devenue au fond de l'assiette étoile de mer, F.T. fait beaucoup mieux ; et tous les temps sont retrouvés d'un coup, le mien, le tien, le vôtre, un seul temps dans la lumière que je ne trouve pas d'adjectif pour qualifier, inqualifiable, de l'enfance.

Qu'on le voie bien : ce film est personnel, autobiographique, mais jamais impudique. Rien qui relève de l'exhibition ; la *Prison*, c'est beau également, mais d'une autre beauté : beau comme Bombard tenant sa Paillard à bout de bras pour filmer au milieu de l'Atlantique son visage boursouflé et envahi par la barbe. La force de F.T. est de ne jamais directement parler de lui, mais de s'attacher patiemment à *un autre* jeune garçon, qui lui ressemble peut-être comme un frère, mais un frère objectif, et de se soumettre à celui-ci et reconstruire humblement, à partir d'une expérience personnelle, une réalité également objective, qu'il filme ensuite avec le plus parfait respect. Une telle méthode au cinéma, cela porte un très beau nom (et tant pis si F.T. lui-même le méconnait), cela s'appelle Flaherty. Et la preuve par neuf de la vérité de cette méthode, et de la vérité tout court, du film, c'est l'admirable scène de la psychologue — impossible, disons-le en passant, dans les conditions vétustes de réalisation que l'on voudrait à toutes forces nous obliger à conserver — où la plus totale improvisation recoupe la reconstruction la plus rigoureuse, où la confession vérifie l'invention. Dialogue et mise en scène, au terme d'une ascèse discrète, débouchent enfin sur le vrai du direct ; le cinéma y réinvente la télévision, et celle-ci à son tour le consacre cinéma ; il n'y a plus place désormais que pour les trois admirables plans finaux, plans de la durée pure, de la parfaite délivrance.

Tout le film monte vers cet instant, et se dépouille peu à peu du temps pour rejoindre la durée : l'idée de longueur et de brièveté, qui tracasse tant F.T., semble n'avoir finalement guère de sens chez lui ; ou peut-être au contraire, fallait-il d'abord une telle obsession de la longueur, du temps mort, une telle abondance de coupes, de heurts, de ruptures, pour venir enfin à bout de l'ancien temps des chronomètres et retrouver le temps véritable, celui de la jubilation mozartienne (que Bresson a trop cherché pour pouvoir le rejoindre). Car voilà un film comme il n'y en a pas tellement, encore que beaucoup s'y essaient plus ou moins adroitement, et trop adroitement, avec un point de départ et un point d'arrivée, et entre les deux, toute une distance parcourue, aussi vaste que celle qui sépare l'Irène Girard à son dîner de réception de l'Ingrid Bergman à la fenêtre de la cellule d'*Europe 51* ; un point de départ qui prend le temps déjà en route, encore construit et minuté, mais déjà secrètement blessé dans sa hâte même et son mécanisme, un point d'arrivée qui n'est pas la conclusion plus ou moins arbitraire de quelque intrigue plus ou moins ficelée, mais un palier où l'on reprend son souffle, sa respiration humaine, avant de replonger dans le temps du réel, dont le sens a été reconquis.

Il suffit sur ce ton, je m'en veux de parler d'une voix si pompeuse d'un film si dépourvu de rhétorique ; car *Les CD coups*, c'est aussi le triomphe de la simplicité.

Non pas de la pauvreté, ou de l'absence d'invention, bien au contraire ; mais à qui se place d'emblée au centre du cercle, il n'est nul besoin d'en chercher désespérément la quadrature. La chose la plus précieuse au cinéma, et la plus fragile, est aussi ce qui disparaît davantage de jour en jour sous le règne des habiles : une certaine pureté du regard, une innocence de la caméra qui sont ici telles que si elles n'avaient jamais été perdues. Il suffit peut-être de croire que les choses sont ce qu'elles sont, pour les voir tout simplement être aussi sur l'écran comme chez elles ; et cette croyance se serait-elle perdue autre part ? Mais cet œil, et cette pensée, s'ouvrant au centre des choses, voilà l'état de grâce du cinéaste : être *d'abord* à l'intérieur du cinéma, maître du cœur d'un domaine dont les frontières peuvent ensuite s'étendre à l'infini : et cela s'appelle Renoir.

On pourrait encore insister sur l'extraordinaire tendresse avec laquelle F.T. parle de la cruauté, qui ne peut être comparée qu'à l'extraordinaire douceur avec laquelle Franju parle de la folie ; ici et là, une force presque insoutenable naît de l'emploi perpétuel de la litote, et le refus de l'éloquence, de la violence, de l'explication, donne à chaque image un battement, un frémissement interne, qui s'imposent brusquement en quelques brefs éclats, luisants comme une lame. On pourrait parler, comme il se doit, de Vigo, ou de Rossellini, ou, plus justement encore, des *Mistons* ou d'*Une visite*. Toutes ces références ne veulent finalement pas dire grand-chose, et il faut se dépêcher de les faire pendant qu'il en est temps. Je voulais dire seulement, aussi simplement qu'il se puisse, qu'il y a maintenant parmi nous, non plus un débutant doué et prometteur, mais un vrai cinéaste français, qui est l'égal des plus grands, et qui s'appelle François Truffaut.

Jacques RIVETTE.



Albert Rémy, Claire Maurier et Jean-Pierre Léaud dans *Les Quatre cents coups.*

LE PLUS GRAND ANNEAU



DE LA SPIRALE

par Fereydoun Hoveyda

A l'instar de notre galaxie, l'œuvre d'Ingmar Bergman se développe non pas en *circonférence, mais en* spirale. Une spirale dont chaque révolution agrandit le cercle en l'affinant. Dans cette course vers la perfection, l'auteur s'arrête parfois, comme pour embrasser d'un coup d'œil le chemin parcouru. Le plus grand anneau de la spirale brille alors d'un éclat particulier et semble cacher le reste. Le film qu'il porte se suffit à lui-même : s'il ne rend pas inutiles les *autres, il les dépasse* à coup sûr. *Les Fraises sauvages* ressortit à cette dernière catégorie. Il englobe par sa thématique toutes les idées chères à notre cinéaste, toute sa philosophie, ou plu-

tôt son ontologie. Il recouvre en un saisissant raccourci les quelque dix-neuf films que nous connaissons déjà. Il les contient tous, mais avec en plus quelque chose de nouveau.

Proust et Joyce

Bergman, on l'a souvent souligné dans ces *Cahiers*, est comme hanté par une éternelle interrogation. Question métaphysique sans réponse possible et qui renvoie les protagonistes à la situation même dont ils cherchaient à s'échapper. Pourtant le pessimisme bergmanien n'est pas absolument négatif. Une issue se présente toujours parce que nécessaire. Et cette nécessité, l'auteur la ressent profondément lorsqu'il dit : « *Je crois en une idée supérieure qu'on appelle Dieu. Je le veux et il le faut.* » Doués de volonté et de persévérance ses personnages surmontent souvent l'absurdité de l'existence en en prenant conscience. Le Dr Isaac Borg (1), héros des *Fraises sauvages*, s'interroge comme ses prédécesseurs et arrive aux mêmes conclusions. S'il semble serrer la question d'un peu plus près, ses inquiétudes ne sont pas pour autant de qualité différente.

Ce film marque un point d'arrivée, mais aussi un point de départ. Les jeunes gens que le Dr Borg rencontre sur sa route, le couple désuni de la voiture accidentée, le fils et la bru, auront à s'interroger à leur tour. Sans doute reparaîtront-ils dans quelque futur film en gestation. Poser le problème ce n'est pas le résoudre. Mais en parlant de point de départ, ce n'est pas eux que j'avais en vue. Je pensais à Bergman lui-même, à son travail de scénariste et de metteur en scène. Jusqu'ici il accentuait tantôt le côté psychologique, tantôt le côté métaphysique. *Rêves de femmes*, par exemple, excellait à nous peindre des sentiments. *La Prison* et plus tard *Le Septième sceau* abordaient des problèmes plus abstraits. Ici, nous assistons pour la première fois à une synthèse parfaite de ces deux tendances. S'il fallait à tout prix comparer *Les Fraises sauvages* à un autre film, j'évoquerais *Le Septième sceau* dont le héros me semble être un proche parent du Dr Borg. Pourtant la différence saute aux yeux. La quête du Dr Borg superstructure, non plus une allégorie, mais un portrait psychologique d'un genre nouveau, tout au moins dans le domaine du cinéma. A l'analyse du type proustien s'ajoute la reconstitution, à la manière d'un Joyce, de l'unité synthétique d'une affectivité, par un constant recours aux couches profondes de la personnalité. En ce sens, je tiens *Les Fraises sauvages* pour le plus original des films de Bergman.

Subjectivité totale

L'abandon des « retours en arrière » pour l'utilisation systématique du rêve constitue sans doute l'audace la plus apparente du film. Quatre rêves occupent plus de la moitié de l'histoire et, loin de souligner du « déjà connu » (comme par exemple dans *La Prison)*, font partie intégrante du développement. Bergman se dirige résolument vers une sorte d'intériorisation de la connaissance du héros, méthode seulement effleurée par lui auparavant. Le cinéma, d'habitude, extériorise les sentiments par le jeu des acteurs, les rapports des personnages, les situations dans lesquelles ils sont

---

(1) Il est curieux de relever l'analogie des initiales avec celles de Bergman ; d'ailleurs le nom paraît être une contraction de celui de l'auteur.

placés, le dialogue. Et nous savions à quel point Bergman excellait dans l'utilisation de ces moyens pour rendre intelligible le monde intérieur et décrire les états d'âme. Mais quelle que fût la profondeur qu'il atteignait ainsi, il ne pouvait se contenter de rester sur un plan qui demeure, somme toute, superficiel. Il incorporait dans ses films des symboles rappelant les vieux avant-gardistes. Il le faisait, certes, avec bonheur. Mais il continuait à suggérer le subjectif par des moyens purement objectifs.

Avec *Les Fraises sauvages,* Bergman tente une expérience : abandonnant le psychologique habituel il essaie d'adapter au cinéma la méthode métapsychologique. Son personnage ne sera plus seulement ce qu'il paraît, mais encore ce qu'il cache dans les profondeurs de son psychisme. Toute cette partie refoulée de l'individu, tout ce monde secret que chacun porte en soi, reparaît à l'occasion dans le langage spécial du rêve. Se muant en véritable psychanalyste, Bergman sonde *l'inconscient* de son héros. Toute personne tant soit peu familiarisée avec la psychanalyse reconnaîtra au passage les représentations puisées dans l'arsenal des symboles oniriques répertoriés depuis Freud : l'étang, l'échelle, le clou qui blesse, les rues désertes, les maisons abandonnées, les couloirs, la montre sans aiguille, etc.

On se trouve en quelque sorte transporté à l'intérieur même de la personnalité du héros. Tout respire la subjectivité ici, non seulement les rêves, mais la réalité également. Ce qui paraît être le déroulement objectif de la journée du Dr Borg, n'est en fait que la relation élaborée, condensée, qu'il nous en fait. Seuls les quatre plans précédant le générique semblent échapper à cette intériorisation. Aussi bien sont-ils soigneusement séparés du reste. *Les Fraises sauvages* c'est le film de la subjectivité totale, c'est enfin le récit cinématographique à la première personne du singulier qui n'a pas besoin de s'accrocher à la technique de ce qu'on a appelé la caméra subjective.

Le troisième degré

Bergman invite donc le spectateur à pénétrer, à sa suite, dans le monde intérieur du personnage. Mieux : il le convie à se transformer en une espèce d'analyste au troisième degré. Car dans *Les Fraises sauvages* trois analyses se superposent. D'abord l'auto-analyse du héros. Ensuite son analyse par Bergman (1). Enfin une participation quasi forcée du public aux deux précédentes analyses. Bergman ne livre que l'essentiel. Certains aspects du personnage et de sa vie simplement effleurés laissent la voie ouverte à l'interprétation. Ainsi se garde-t-il de précipiter le spectateur dans une logique artificiellement préconçue et conserve-t-il au Dr Borg une ambiguïté suffisante pour le douer de vie et de réalité.

Investi d'une richesse nouvelle, le film peut paraître déroutant à la première vision. Sa nouveauté même oblige le spectateur à adopter une nouvelle méthode d'approche. C'est sans doute pour ne pas trop le bousculer que Bergman rompt avec son style habituel, réduisant prodigieusement les mouvements de caméra, multipliant les plans fixes, s'interdisant les « effets » habituels de la représentation onirique, faisant preuve d'un sens presque rossellinien de l'économie dans les moyens. Ses deux rêves les plus symboliques (le premier et le troisième) étonnent par la sécheresse de ton et par le dépouillement du décor. On pourrait même lui reprocher le déroulement par trop logique des parties oniriques (surtout le deuxième et le quatrième rêve) qui semblent ramener le rêve au niveau du procédé comme par exemple le retour en arrière. Cette critique me paraît à la fois juste et fausse. Juste puisque le rêve élabore et ne répète jamais le réel. Fausse, parce que, tout d'abord, les événements « revécus » se rapportent à des épisodes auxquels le héros n'avait

(1) Ce qui revient à une auto-analyse de l'auteur.



Victor Sjöström, Ingrid Thulin et Bibi Andersson dans *Les Fraises sauvages* d'Ingmar Bergman.

pas *réellement* assisté ; Borg n'apparaît jamais dans ses propres rêves que sous sa forme actuelle de vieillard de soixante-dix-huit ans ; enfin, ayant choisi la méthode métapsychologique, Bergman se doit d'incorporer dans les rêves en quelque sorte un début d'interprétation afin de les rendre intelligibles.

Le mobile et le statique

Tout cela semble multiplier les conventions. Qu'importe ! Le cinéma n'est-il pas lui-même convention ? Ce qui chez les tâcherons éloigne de la réalité, nous ramène ici au cœur du vrai. Une fois de plus Bergman révèle sa maîtrise du scénario. Son film prend même un tour littéraire (1). Mais en apparence seulement. Car si Bergman scénariste s'impose ici davantage qu'en d'autres œuvres, Bergman metteur en scène et directeur d'acteurs demeure entièrement présent derrière la nouveauté du sujet. La

(1) Je n'insisterai pas sur ce point développé par Eric Rohmer dans sa critique d'*Au Seuil de la vie* (N° 94).

volonté de statique marquée dans les quatre plans précédant le générique constitue une sorte de clé méthodologique de la réalisation : plus grande fixité dans les parties concernant l'état de veille, plus grande mobilité dans les rêves. Esthétique qui se justifie : le monde intérieur du héros étant plus fluide que son apparence rigide et austère.

Ce qui est le plus admirable dans la construction du film, c'est le constant transfert du rêve à la réalité et de la réalité au rêve. Par une dialectique subtile s'étendant sur une période de vingt-quatre heures, les faits et gestes et les rêves, racontés par le héros se fondent pour nous suggérer à la fois son portrait et son évolution, son caractère et sa situation, en un mot ce qu'il a d'éternel et ce qu'il a de particulier. La description « *psychanalytique* » confère à ce portrait un véritable suspense, un sentiment d'attente et de *découverte progressive*. La concentration sur un seul personnage (contrairement à l'habitude de l'auteur) aboutit à une sorte de raffinement, d'épuration et d'approfondissement des thèmes bergmaniens.

Je ne voudrais pas me livrer ici à un essai d'interprétation et de critique psychanalytique des *Fraises sauvages*, mais quelques exemples me paraissent nécessaires pour montrer comment la métapsychologie finit par rejoindre la métaphysique, car la psychanalyse n'est qu'une discipline, non une philosophie de l'existence.

La fuite devant la réalité ou le mort vivant

En quatre plans et quatre phrases le Dr Borg se révèle dès le début. Derrière son attitude austère, sa solitude volontaire, ses manies érigées en règles de vie, on



Victor Sjöström, Naïma Wifstrand et Ingrid Thulin dans *Les Fraises Sauvages.*



Victor Sjöström et Ingrid Thulin dans *Les Fraises sauvages.*

devine aisément un ensemble de mesures destinées à conjurer une anxiété profonde. Je ne m'aventurerai pas jusqu'à soutenir la thèse de la névrose. Le Dr Borg s'explique en ces termes sur sa solitude : « *Nos relations avec autrui se bornent surtout à des critiques.* » La peur de la contradiction ! Mais on sait la fragilité des défenses dont s'entourent les égocentriques. Et à la veille de recevoir la consécration de sa réussite « *apparente* » (jubilé médical), le vieillard voit s'écrouler tout l'édifice.

Le premier rêve sec et précis révèle l'angoisse devant la mort prochaine et la solitude qui est déjà commencement de néant ; il souligne la nostalgie de l'enfance et la perte du « *paradis* » familial (les maisons en ruine) et suggère comme on le verra, l'identification au père (la montre sans aiguilles).

Comme il arrive souvent dans la réalité, ce rêve influe sur la vie éveillée du héros qui décide, après des discussions avec sa gouvernante et sa bru, de faire un pèlerinage sur les lieux mêmes de son enfance et de son adolescence. Là, près du fraisier sauvage, il s'endort. En rêve, il vit, comme une chose vécue, la scène initiale de la trahison de sa cousine aimée, Sara, scène à laquelle il n'avait pas vraiment assisté. Apparaissent aussi la nostalgie des « *amours enfantines* » et le caractère dominateur de la mère. Borg et son père sont absents (à la pêche) : leur moyen de défense devant la réalité s'exprime par la fuite.

Au réveil, un transfert sur la réalité précise le sens du rêve. Borg rencontre une vraie Sara de dix-huit ans, accompagnée de deux prétendants : l'un jeune rationaliste, sérieux, est à n'en pas douter son propre personnage (la rigueur biblique du jeune Borg équivaut à l'incroyance) ; l'autre, à la fois fantasque et sûr de lui-même

représente le frère qui jadis enleva Sara (à noter le déplacement : contrairement au frère, il se destine au métier de *pasteur*). *Une autre rencontre*, celle d'un couple désuni évoque son propre mariage. Enfin une visite à sa mère encore vivante précise le caractère froid de celle-ci et donne à penser qu'un fort déséquilibre régnait dans *le milieu familial. On ne voit qu'à* la fin le père et la mère ensemble. Ici, une photo de famille qui les représente, est considérée sans valeur par la vieille dame. Borg semble vouloir se dissimuler la mésentente de ses parents. La scène des jouets indique que le docteur se raccroche désespérément à tous les signes d'une époque où la désunion n'existait pas encore. En recoupant avec le deuxième rêve, on comprend que la trahison de Sara a encore renforcé chez le personnage l'idée d'impossibilité du bonheur dans le monde des adultes ; on pressent qu'il va désormais détruire de ses propres mains toutes les occasions de bonheur, y *compris* son mariage, en cherchant à reproduire les deux situations initiales : la mésentente des parents et la trahison de Sara (on peut même se demander s'il n'est pas l'artisan de la trahison de Sara comme il le sera de celle de *sa femme*).

Le troisième rêve confirme tout ce qu'on a vu. L'image de Sara berçant l'enfant *rappelle le niveau* de fixation infantile de Borg. Et l'examen, rêve banal que chacun connaît, acquiert chez Bergman une signification métaphysique qui ranimera le sentiment de culpabilité de son personnage. Sous les traits du mari rencontré lors de l'accident, l'examinateur, après avoir signé le constat d'échec de Borg, le conduit auprès de l'étang où jadis il assista à la trahison de sa femme. A nouveau, l'impossibilité d'aimer (l'échelle brûlée). A-t-il tué sa femme et l'amant ou bien la chose est-elle arrivée de la façon dont l'épouse la décrit dans le rêve ? Le film ne l'explique pas clairement. Il semble que la seconde interprétation *soit la meilleure*, puisque dans un épisode rapporté par la bru, le fils de Borg déclare : « *Je n'étais pas désiré dans une union qui était un enfer.* » Il a donc fallu que Borg et sa femme restent ensemble.

Le paradis retrouvé

Le sens de ces rêves apparaît lentement à Borg : « *C'est comme si je voulais me dire une chose qu'au fond je ne veux pas entendre... que je suis mort, bien que je vive.* » A travers l'inconscient révélé par les rêves et les événements de cette journée, le vieux médecin prend pour la première fois conscience de ses vrais problèmes. « *Dans cette suite curieuse d'événements*, dit-il, *je devinais une causalité remarquable.* » Il essaie de changer, de s'ouvrir sur le monde. En vain : les portes restent fermées. Seules la jeune Sara et *la bru lui manifestent* quelque sympathie. Borg reste en proie à l'inquiétude. Il lui faut corriger sa conception de son enfance, y retrouver un apaisement, se délivrer des fixations de jadis.

Vient alors le quatrième rêve qui achève le film. Borg se voit (âgé de soixante-dix-huit ans comme toujours) à la recherche de ses parents, qu'il ne trouve pas. La cousine Sara le conduit sous un arbre, près d'un golfe. De l'autre côté, le père et la mère pique-niquent dans une atmosphère idyllique. Le *paradis perdu* est enfin retrouvé. Il convient de noter que c'est la première fois qu'on voit le père.

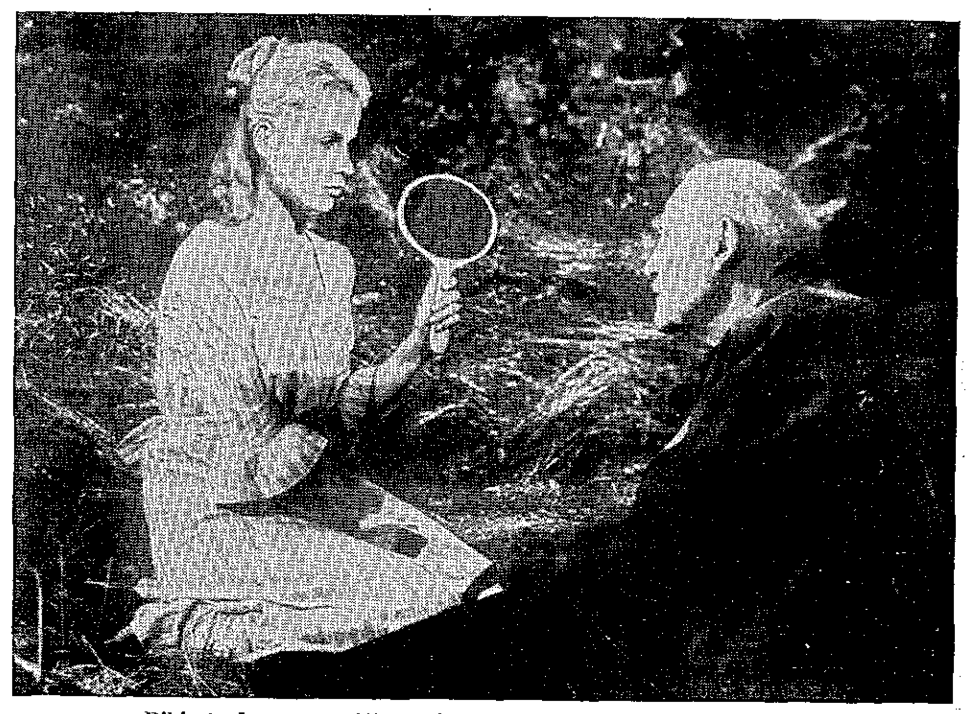
S'agit-il *vraiment* d'une scène réelle retrouvée ou bien d'une illusion élaborée par le rêve ? Le film ne permet pas de trancher cette question. D'ailleurs cela importe peu, puisqu'à la dernière image Borg, en se réveillant, semble avoir compris la nature même de ses troubles.

Cette fin nous renvoit au début, à ces quatre plans précédant le générique où l'on voit Borg rédiger un manuscrit, sans doute sur l'expérience qu'il vient de vivre. La façon dont il se décrit en *solitaire maniaque* nous découvre le chemin parcouru.

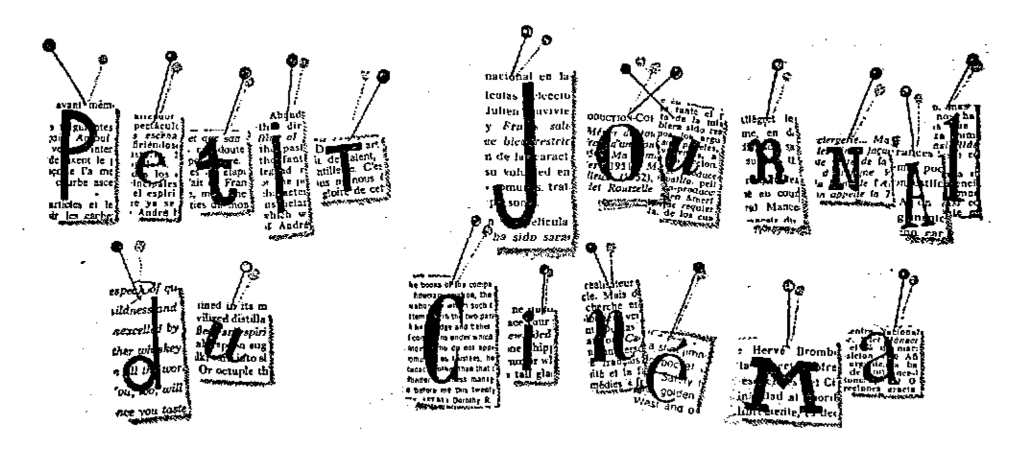
Dans un coin un chien est étendu, compagnon *nouveau* (nulle part ailleurs il n'en est question). Car après ces vingt-quatre heures si riches en découvertes, le Dr Borg ne peut plus rester complètement seul. Sa retraite volontaire est maintenant devenue forcée. Et ce début, qui est une fin, contient en lui toute la conclusion du film qui se réfère aux idées les plus abstraites : ambiguïté de la condition humaine, impuissance de l'homme toujours en retard sur l'instant contenant le bonheur, la frêle issue en face de l'absurde, l'éternelle question de la naissance et de la mort... Idées abstraites et générales, car le Dr Borg témoigne par-delà ses particularités pour l'humanité entière. « *Un homme,* disait Sartre, *c'est toute la Terre.* » En ce sens *Les Fraises sauvages*, film totalement subjectif se transforme en œuvre véritablement cosmique.

Fereydoum HOVEYDA.

SMULSTRONSTALLET (LES FRAISES SAUVAGES), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Gunnar Fischer. *Décors :* P.A. Lundgren. *Musique :* Erik Nordgren. *Interprétation :* Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Björn Bjelvenstam, Folke Sundqvist, Naïma Wifstrand. *Production :* Svensk filmindustri, 1957. *Distribution :* Athos films.



Bibi Andersson et Victor Sjöström dans *Les Fraises sauvages.*



J'AI FAIT UN BEAU VOYAGE

Ainsi s'intitule la *série* des dix émissions télévisées que Roberto Rossellini vient de consacrer à l'Inde. Un vrai beau voyage, apparemment sans queue ni tête. Voyage d'un grand cinéaste qui sait observer, qui n'a pas peur de se presser, de s'arrêter et de s'écarter des voies habituelles. Rossellini, c'est l'anti-touriste. Aussi bien ses documentaires ne ressemblent-ils en rien aux *Continent perdu* et aux *Indes fabuleuses*. Au contraire. Tout au long de sa randonnée Rossellini ne manque pas de dégonfler les mythes touristiques : fakirs, charmeurs de serpents... etc. Débarrassée de cette gangue qui nous la rendait invisible, l'Inde apparaît dans sa réalité intime, avec ses problèmes actuels et ses perspectives d'avenir. En fin de compte, ce voyage, comme le fut celui de George Sanders et Ingrid Bergman en Italie, est l'occasion d'une méditation sur l'homme et sa condition, d'une réconciliation de l'Occident avec un monde à la fois très ancien et très nouveau.

Ce qui me plait dans la méthode d'approche de Rossellini, c'est avant tout une certaine jeunesse qui lui permet d'observer ses semblables avec tendresse, sans préjugés ou intolérance. Son attitude humble devant la nature, les hommes et les animaux. Certes, dans son commentaire (sous forme de conversation à bâtons rompus avec Etienne Lalou) il échafaude des théories, tantôt sérieuses, tantôt fantaisistes. Mais il ne s'y arrête pas; mieux : il ne manque pas de se contredire par-ci, par-là. Son propos n'est pas de nous clouer des lunettes sur le bout du nez, mais d'essayer de nous mettre en contact avec la réalité indienne, d'établir une espèce de communication entre nous et l'homme d'un autre pays. Sa caméra toujours en mouvement, son montage sans artifice, son objectif suivant les hommes dans les rues ou à leur travail, ne lassent pas.

Parfois on a l'impression qu'il n'y a aucune organisation dans les films, que tout est laissé au hasard. Mais en y réfléchissant on voit qu'au contraire une très solide logique interne charpente l'entreprise. Une logique invisible, non forcée, qui devrait servir de leçon aux documentaristes de notre époque. Les images se veulent quelconques, quotidiennes, sans apprêt Il s'en dégage pourtant une véritable poésie, une espèce d'hymne à la nature et à l'homme. Au delà d'une forme à laquelle nous avaient habitué les documentaristes les plus doués, Rossellini prouve qu'il existe une beauté plus secrète, plus profonde, plus sereine. Les images se suffisent à elles mêmes. Mais les commentaires de l'auteur les dotent d'un attrait supplémentaire. Rossellini possède l'art de la persuasion. Son verbe enchante. Ce n'est pas le *moindre* intérêt de ces courts métrages que de nous révéler l'auteur d'*India-58* sous le jour d'un grand conférencier. — F. H.

PARIS-LIEGE-COLOGNE

Visite éclair aux étudiants de Liège, *Blue Jeans de* Jacques Rozier sous le bras, les CAHIERS partout, le jeune cinéma français objet de toutes les questions. « *Enfin quelque chose bouge, on n'est plus condamné à ne voir que des films américains!* », me dit un des responsables. Car plusieurs de ces jeunes belges ont séjourné aux U.S.A., ne jurent que par Tashlin et, ô surprise! Ford, ils ont *en outre* la chance, dans la capitale de la Wallonie terriblement francisée et fort différente de la Belgique des kermesses flamandes, de voir des films américains à la chaîne. Le double programme est monnaie courante : *La Grande Illusion* avec *Le Petit fugitif*, une reprise des *Indomptables* en complément de programme, les petits Kubrick et Oswald qu'on nous cache. Bref l'illusion qu'Hollywood tourne en secret des petits chefs-d'œuvre, la *joie de découvrir qui* fut nôtre en France avant 1939. En contrepartie : rien que du cinéma américain et du cinéma français, rien de l'Est, Bergman rare.

Surprise : pour accompagner *Blue Jeans*, accueilli avec joie, *The River* de Renoir, sur une copie couleur d'une beauté qui nous confirme qu'on avait saboté le tirage du film en France. Je vois plastiquement *un autre film*. Esthétiquement, *Le Fleuve* demeure encore plus à l'avant-garde *aujourd'hui* qu'hier, brise toutes les règles du vieux cinéma, résume une vision du monde. Ou plu-



Walerian Borowczyk, animateur de choc, réalise ses films avec tout ce qu'il a sous la main. Le personnage ci-dessus, héros de son dernier très court-métrage, Le Magicien, **n'est autre que lui-même.**

tôt trois visions du monde : la sagesse orientale, le raffinement aristocratique anglais, le panthéisme de Renoir. Comme dans *Toni* le soleil brûle, rapproche du cosmos, tue. Eclate en outre dans *Le Fleuve* un souci de composition musicale absent auparavant, qui trouvera son aboutissement dans *Elena et les Hommes.*

Crochet par l'Allemagne, moderne, mais sans grâce, enfoncée dans la matière, déprimante. Cologne, joue du film français, bêtement, sans choisir (*Faibles Femmes, Toi le venin*), parce que c'est français. L'U.F.A. Palast affiche du *kitsch* national, le film américain n'envahit pas, et Fritz Lang vient prendre un bain de germanisme avec *Das Indische Grabmal.* Il traite par le mépris et la blague une histoire méprisable et idiote, nous révèle une exquise Nancy Olson allemande, Sabine Bethmann, mâtinée de Barbara Bel Geddes. Il fait exécuter à Debra Paget une danse du ventre dans le meilleur style U.F.A., se parodie lui-même dans une scène à la *Metropolis.* Un tel nihilisme terrifie, à moins qu'au bout de la nuit noire n'apparaisse un jour la lumineuse forêt de *Siegfried. Wo, Wenn, Wie ?* — L. Ms.

SIGNAL

On se souvient des noms des affichistes et cinéastes d'animation polonais, Jean Lenica et Valerian Borowczyk qui, après un premier court-métrage *Il était une fois,* obtinrent le Prix du Festival Expérimental de Bruxelles avec *La Maison.*

De passage pour quelques mois à Paris, ces deux créateurs n'ont pas perdu leur temps. Lenica préparait un film sur *La Tête* qu'il tournera en Pologne. Quant à Valerian Borowczyk, rien ne saurait l'empêcher de réaliser ses projets avec un courage de fusilier marin de l'image par image. N'ayant pas de caméra il s'en est fabriqué une qu'il faudrait absolument voir avant de découvrir le film. Elle est en bois, remplie d'engrenages précaires découpés dans des boîtes de cirage, le seul élément normal étant l'objectif pris sur son inséparable appareil de photo.

Travaillant sur une petite table de 50×60 et se passant d'atelier, d'usinette et d'employés, il vient de terminer un film de trois minutes : *Le Magicien.* Parti, comme pour son film précédent *L'Ecole* d'éléments photographiques (un personnage en haut-de-forme, sur un fond blanc, qui n'est autre que lui), il donne ensuite la vedette au chapeau haut de forme qui tourne sur lui-même et change de couleur. On pense à l'inoubliable *Parade des chapeaux* d'Alexeieff mais à condition de l'avoir vu bien entendu. Des lettres s'écrivent toutes seules, des empreintes digitales entrent en scène. La prise de vue est effectuée sur un positif très sensible, et c'est le négatif qui a servi de positif. La couleur a été portée sur la pellicule avec des teintures à l'aniline. Le son est également dessiné sur la pellicule. Borowczyk a tiré de l'original réalisé en format standard des premières copies en 16 mm plus économiques mais qui ne l'ont pas entièrement satisfait. On attend la copie définitive.

D'autre part, un simple signal du rédacteur en chef suffira pour que les CAHIERS publient prochainement vingt pages bio-filmographiques et bien serrées concernant ces singuliers créateurs et leur non moins originales réalisations. — A. M.

Ce petit journal a été rédigé par FEREYDOUN HOVEYDA, LOUIS MARCORELLES et ANDRÉ MARTIN.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre

Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques *Doniol-Valcroze*	Jean-Luc Godard	Claude *Mauriac*	Luc Moullet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Ivan le Terrible (S.M. Eisenstein)	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Les Contes de la lune vague (K Mizoguchi)	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Les Cousins (C. Chabrol)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Moi, un noir (J. Rouch)	★★★	★★★		★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★
La Prison (I. Bergman)	★★	★★★	★★★		★★	★	★★	★★★	★★★	★★★
La Forêt interdite (N. Ray)	★★	★★★			★★		★★★	★★★	★★	★★
La Tête contre les murs (G. Franju)	★★	★★★	★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★	★★★
Rien que nous deux (R. Castellani)	★★	★★		★★			★★★	★★	★	★
Une simple histoire (M. Hanoun)				★★	★	★★	★	★★	★★	★★
La Colline des potences (D. Daves)		★★			★		★	★★		★
La *Blonde et le Shérif* (R. Walsh)	★★	★★	★	★	●		★★	★		
Les Motards (J. Laviron)		★★		★	★			★		★
The Quiet One (S. Meyers)	★★		★	★★	●	●	●	●		★★★
L'Adorable Voisine (R. Quine)	★★	★			●		★	★		
Vacances à Paris (B. Edwards)		★			★			★		
Les Grands Espaces (W. Wyler)	★		★★	★	●		●	●		★★
Derrière la grande muraille (R. Menegoz)	★★	●	★★		●		●	●		★★
La Dernière Torpille (J. Pevney)	★	★			●		●	★		
La Tempête (A. Lattuada)	★		★		●	●	●			★
Toi le venin (R. Hossein)		●	●	★	★	●	●	●		●
Bobosse (E. Périer)	●				●		●	●		●



Birger Malmsten et Doris Svedlund dans *La Prison* d'Ingmar Bergman.

L'instant privilégié

FANGELSE (LA PRISON), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Goran Strindberg. *Décors* : P.A. Lundgren. *Musique :* Erland von Koch. *Interprétation :* Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Irma Christenson, Anders Henriksson. *Production* : Lorens Marmstedt et Terra film, 1948. *Distribution* : Télécinex.

Tantôt cri angoissé de cauchemar, tantôt lente plainte cruelle, tout film de Bergman n'est qu'un immense « pourquoi ». Non ce « pourquoi » précis que pose chacune de ses œuvres (pourquoi la vie, la mort, Dieu et Satan, l'amour, etc.), mais celui qui, avant même d'être formulé, est comme une force interrogative, surgie du plus profond de lui-même. Bergman est le plus violemment passionné, le plus pascalien de tous les cinéastes.

Cette espèce de possession explique peut-être chez lui l'existence d'un dédoublement. D'un côté le penseur, celui qui analyse l'objet dans lequel ce « pourquoi » s'est incarné, de l'autre le délirant, saisi d'une sorte de rage intérieure face à l'insondable mystère qu'il lui faut percer? Par un paradoxe

purement apparent, ce sont dans les œuvres réalistes, voire naturalistes, c'est-à-dire dans *Monika, Jeux d'été, Rêves de femmes, Au seuil de la vie,* etc., qu'il convient de chercher ce délire à l'état pur. Au contraire, des œuvres, telles que *La Prison* ou *Le Septième Sceau,* cherchent, dans une débauche d'images oniriques, une traduction métaphorique d'un raisonnement sur le « pourquoi ». Les symboles y abondent, que Bergman va puiser dans les oripeaux défraîchis du cinéma 1925. Si l'on préfère, ces films sont le fruit conscient d'un délire intellectuel organisé. Ce classement n'échappe pas à l'arbitraire, bien entendu. Les deux aspects de l'auteur coexistent dans chacun de ses films, mais l'un y domine l'autre.

C'est la raison — préférant personnellement les films du premier groupe — pour laquelle je ferai quelques réserves sur *La Prison.* Sixième dans l'ordre chronologique de son auteur, on aime généralement à le considérer comme l'un de ses films les plus importants. Il est exact qu'il peut se comparer aux œuvres postérieures même les plus récentes. J'ajouterai que l'exégète le préférera à tous les autres, car s'y trouve incontestablement la clef de notre cinéaste, de même que l'historien y trouvera les thèmes ultérieurs (les jeunes et les adultes — l'amour et le mariage — la réflexion philosophique sur la vie et la mort), ainsi que nombre d'images reprises, approfondies par la suite. *La Prison* dans l'œuvre de Bergman a la même importance que *l'Ombre d'un doute* dans celle d'Hitchcock.

Tout dans ce film est question. L'argument à la Pirandello est déjà une interrogation : qu'est-ce que le cinéma, où s'arrêtent ses limites, peut-il traiter les grands sujets? Un vieux professeur un peu fou, propose à l'un de ses anciens élèves, devenu metteur en scène, un scénario sur cette idée : si Dieu est mort, Satan règne en maître sur le monde. Satan, dès lors, ne peut être que la vie. Notre terre, notre prison, serait-ce l'enfer ? Chacun de réfléchir sur cette base. Or, une aventure réelle, vécue par le scénariste attitré du réalisateur, tend à confirmer l'exactitude de cette hypothèse : elle fournira une illustration possible à l'idée de départ, dont un petit film burlesque et un cauchemar nous proposent deux autres développements tout différents : entre Satan-la vie et la mort, n'y a-t-il de place que pour une souffrance sans espoir ? Et pourtant le scénariste ivrogne et une petite prostituée, Brigitte-Caroline, pensent trouver un instant de vrai bonheur. Moment d'illusion que « Satan-la vie », sous les traits d'un souteneur, fera payer cher. Désespérée, Brigitte se suicidera. L'on retrouve finalement le studio; le cinéaste refuse le scénario : « *Si Dieu n'existe pas, tout est sans issue. Or on ne peut finir un film sur une question angoissante.* »

La Prison Possède déjà les deux atouts majeurs de Bergman : le ton passionné et sincère, et l'admirable direction d'acteurs. Les défauts trop apparents — histoire type presse du cœur, mauvaise construction du scénario, effets chargés, etc., — ne sont que la conséquence de la hâte d'un auteur, anxieux d'atteindre à l'essence même de son œuvre. *La Prison* pêche par surabondance de richesses.

Comme tous ses autres films, celui-ci met à nu le « pourquoi » fondamental de Bergman. Puisqu'il existe dans toute vie un rare instant de réel bonheur, puisque chacun a l'expérience, au moins quelques minutes, de ce que peut être le paradis, pourquoi cet instant ne dure-t-il pas, pourquoi nous échappe-t-il, dès que nous croyons le posséder, pourquoi « *la courbe cruelle et lascive de la vie* » parvient-elle à le dégrader ? Bref, pourquoi, alors que nous pouvons vivre comme au paradis, pourquoi est-ce l'enfer qui règne sur la terre ? Toutes les autres questions sur la vie, la mort, la solitude, la naissance, jaillissent de cette source.

L'enfer ? Ici bas, tout n'est qu'avilissement de l'âme ou meurtrissure de la chair. Comme cette cigarette allumée que Satan-la vie enfonce dans le bras de Brigitte, comme ce calvaire des bouffons dans *La Nuit des forains,* comme cette procession des flagellants dans *Le Septième sceau,* comme cet enfant tant désiré par Eva Dalbeck dans *Au Seuil de la vie,* tout blesse, souille, torture; tout fait mal. Les êtres entre eux, d'abord, dont l'orgueil, la cupidité, la paresse, la lâcheté, la concupiscence constituent les meilleures tenailles de Satan. Mais les décors aussi, cette Stockholm maussade, ces piètres appartements, qui offensent les yeux et les âmes par leur laideur ou plus exactement par leur nudité.

Même les bruits et les sons, dans leur froide et cruelle vérité, participent à ce concert de souffrance. Un film de Bergman donne l'impression que les personnages s'enfoncent chacun seul dans un étroit couloir bardé de clous qui les déchirent et les lacèrent.

Comment est-ce possible ? Pourquoi, puisque nous éprouvons un moment le sentiment de la communion absolue entre deux êtres, communion qui fait que tout soudain devient beau et chaud, que cette terre, si cruelle avant et après, se transforme en un havre de joie et de paix ? Ce moment, c'est celui du grenier dans *La Prison,* le début de *Monika* dans l'île, c'est cette pause du chevalier, au crépuscule, près des acteurs ambulants dans *Le Septième sceau,* ou Eva Dalbeck avant son accouchement dans *Au seuil de la vie.* Mais ce paradis, sitôt perdu dès que trouvé, n'est-il là que pour donner, par le remords ou le regret, la plus vive de toutes les souffrances. Ou au contraire est-ce possible de faire durer cette parcelle d'éternité toute la vie, et comment ? C'est ce que les regards à la fois candides et douloureux de Brigitte au moment de sa mort, ou ceux de Monika, semblent demander au spectateur.

C'est aussi ce que semble ressasser Bergman dont tous les films convergent vers cet instant privilégié, qu'ils emploient ou non le procédé du flashback. Son attitude d'ailleurs est identique à celle de l'enfant à l'âge des « pourquoi ». Elle en conserve la pureté et l'exigence, qui, au-delà des barrières artificielles des sexes ou des intentions, cherche à découvrir les raisons même de ce qui est. Mais surtout elle est animé de cette fièvre qui saisit l'enfant pour découvrir ce qui est caché derrière quelque chose, de cette espèce de rage qu'il met à briser sa poupée pour savoir ce qu'il y a dedans. Et ce délire, le jeu des acteurs aussi le suggère.

Puisqu'un instant privilégié suffit, à résoudre tous les problèmes, Bergman soumettra ses acteurs à la question, à travers la succession des instants. D'où ces scènes qui ne s'achèvent pas, qui se prolongent sur leur lancée, comme si de la torture même de cette durée devait enfin surgir la réponse à son angoisse. Avec une cruauté enfantine sa caméra ne lâche plus ses acteurs. Elle guette et capte sur leur épiderme les moindres tressaillements de leur être. Cet interrogatoire n'est pas mené, comme chez Dreyer, pour briser, mais au contraire par amour, pour, au-delà de la souffrance, trouver l'espoir que le paradis existe sur cette terre et y remplacera définitivement l'enfer. Tel est l'optimisme de Bergman.

Jean DOUCHET.

Nicholas revisité

WIND ACCROS THE EVERGLADES (LA FORET INTERDITE), film américain en Technicolor de NICHOLAS RAY. *Scénario* : Budd Schulberg. *Images* : Joseph Brun. *Interprétation :* Burl Ives, Christopher Plummer, Gipsy Rose Lee, Chana Eden. *Production* : Budd Schulberg Productions, 1958. *Distribution* : Warner Bros.

« Ils sont privilégiés, ceux que le soleil et le vent suffisent à rendre fous, sont suffisants à saccager ». Toujours des mots de René Char me remontent en mémoire lorsque je vois un film de Nicholas Ray, fût-il western ou roman d'aventures. Tant il est vrai qu'on ne prête qu'aux riches, et je n'invoquerai pas d'autre excuse pour cette ouverture péremptoire.

Roman d'aventures, certes, que cette *Forêt interdite* où nous est contée la lutte menée par un garde-chasse amoureux de la nature contre une bande de braconniers et trafiquants de plumes, au temps où ces ornements étaient particulièrement recherchés pour la parure. Mais si aventure il y a, Ray en use avec elle comme ailleurs il a fait du western : de façon tout à fait originale. Supposons une histoire contemporaine se déroulant dans une ville; il va falloir visiter cette ville, donner quelques précisions sur les personnages, leur entourage, leurs occupations, bref perdre un temps précieux. Quel avantage avec le western : la ville n'est qu'une rue, l'espace est l'espace,



Gipsy Rose Lee et Christopher Plummer dans une scène coupée de *La Forêt interdite* de Nicholas Ray.

l'homme est à cheval, qu'il vienne de Laramie ou se rende à Chuck-a-Luck. Plutôt que des conventions, le genre fournit un système de références, et c'est pourquoi il n'est pas conventionnel. Il propose au metteur en scène le plus court chemin : libre à chacun de le suivre, s'il ne se contente pas du mythe et veut observer l'homme selon ses propres conceptions morales et ses thèmes d'élection. Ce passage du mythe au thème, par lequel Bazin définissait l'évolution du western au cours des quinze dernières années, rend un compte assez exact des différences entre le propos de Walsh ou Dwan et, par exemple, celui de Hawks ou Anthony Mann. Mais Nicholas Ray, pour sa part, ne s'intéresse pas au mythe et son propos n'est pas précisément non plus d'*observer* l'homme. S'il n'emprunte guère au fonds commun de la saga américaine, c'est qu'il préfère aller puiser lui-même aux sources. C'est lui qui par goût explore les coins peu connus du pays, lui le visiteur des villes mortes, le découvreur des maisons cachées dans les montagnes. Fait-il revivre le passé, c'est dépouillé de toute auréole légendaire, mais relaté avec l'aigu d'une expérience personnelle : son point de vue en la matière serait celui de l'historien, s'il n'était d'abord celui du poète.

Quelle liberté le producteur Budd Schulberg laissa-t-il au metteur en scène pour traiter le scénario écrit par Budd Schulberg? Ici encore nous retrouvons, sans doute possible, cette marque de l'expérience personnelle imprimée par Nicholas Ray à chacune des histoires qu'il nous a contées. Aventureux, ses personnages l'ont toujours été : mais poussés par quelque urgence intérieure plutôt que par goût. Les voici qui se jettent à corps perdu dans l'aventure comme ils se jetaient naguère dans la violence, et c'est pour rencontrer quelque terre ferme, non pour vivre en accord avec une certitude qu'ils n'ont pas. Aussi leurs rapports se font-ils exclusifs : tout leur devient affaire privée, leur vie même en dépend, comme un noyé s'agrippe au premier objet que les remous font passer à sa portée. Combien de fois ne les avons-nous pas vus, aussi ombrageux que les adolescents de *Rebel Wi-*

thout a Cause, mettre leur honneur en jeu sous la seule pression de leur inquiétude? Lorsqu'à la fin de *Red River* John Wayne et Montgomery Clift marchent l'un vers l'autre, tous deux savent qu'ils ont une affaire à régler en raison de leur mutuelle estime, ils savent aussi que cette estime n'est pas en cause. Pour les personnages de *Run for cover*, de *Rebel Without a Cause*, il s'agit au contraire de mériter cette estime à leurs propres yeux en la gagnant aux yeux d'autrui, et c'est aussi ce que veut Christopher Plummer, lorsqu'il va trouver Burl Ives dans son repaire. Faire dépendre sa vie de l'accomplissement d'un acte que la seule raison jugerait dérisoire, c'est la beauté même de la tragédie dont la simplification ordonne et grandit tout ce qu'elle touche. Morceau de choix pour un scénariste, cette seconde partie de la *Forêt interdite* sait aussi rendre sensible la beauté tragique du drame qui s'y joue : pas un plan dont la composition ne dise alors la fragilité des équilibres, pas un cadrage dont la fluidité ne détienne le principe d'un suspens bien plus grave que n'en pourrait faire naître l'attente du moment qui va suivre.

Il ne faut pas beaucoup d'attention pour remarquer que l'œuvre de Nicholas Ray s'est dès le début poursuivie sur deux plans correspondant à deux niveaux différents de conscience. D'une part, sur le plan dramatique, se développent les thèmes de l'amitié virile, de la solitude et de la violence, généralement en rapport avec un défaut de lucidité : thèmes, pourrait-on dire, d'organisation de l'œuvre et de mise en ordre de la vie même de Ray, mais correspondant à un niveau de conscience que l'artiste et l'homme cherchent à dépasser. D'autre part, une remise en question de cet ordre, une folie cherchant elle aussi à atteindre la lucidité, une lucidité plus satisfaisante, mais posée comme une limite que l'artiste désespérerait d'atteindre. Ce qu'il y a de pathétique chez Nicholas Ray, c'est ce besoin de lucidité heurtant une impuissance foncière à conceptualiser. Que de plans consacrés, dans ce film et tant d'autres, à l'effort de personnages pour s'exprimer en paroles, au geste par lequel ils y renoncent... Ce que Ray cherche à exprimer, tout se passe comme s'il ne disposait, pour le faire, que de la *matière* même du film. Pour les plus lucides des metteurs en scène, je veux dire Fritz Lang et Rossellini, le cinéma est la progression même de l'idée. Pour Hitchcock, l'idée d'une forme. Pour Ray, c'est une nuit traversée d'éclairs. Ses films aboutissent où commencent ceux de Rossellini : à l'intuition d'un accord retrouvé par delà les heurts et la diversité. Si la louange est mesurée, elle n'est cependant pas mince.

Philippe DEMONSABLON.

Une loi obscure

LA TETE CONTRE LES MURS, film français de GEORGES FRANJU. *Scénario :* Jean-Pierre Mocky, d'après le roman d'Hervé Bazin; dialogues de Jean-Charles Pichon. *Images :* Eugen Shuftan. *Musique :* Maurice Jarre. *Décors :* Louis le Barbenchon. *Interprétation* : Pierre Brasseur, Jean-Pierre Mocky, Paul Meurisse, Anouk Aimée, Charles Aznavour, Jean Galland, Thomy Bourdelle, Edith Scob. *Production :* Sirius-Atica-Elpénor, 1958. *Distribution* : Sirius.

Contrairement à toutes les prévisions, le premier long-métrage de Georges Franju a été accueilli avec une certaine froideur, c'est le moins que l'on puisse dire, par la majorité des patentés de la critique de film, mais oui, patentés comme Carette pour braconner dans *La Règle du jeu.* C'est donc un procès en appel que nous allons plaider, au lieu de nous joindre au concert de louanges espéré, car si le film a vu sa carrière parisienne stoppée net, en revanche en province, il marche assez fort, et cela prouve que les gens ont tort de considérer *La Tête contre les murs* comme un film anormal, insolite, violent, subversif, disons-le carrément mais entre guillemets : poétique. En effet, *La Tête contre les murs* est le contraire, toujours entre guillemets, d'un film inspiré. Il est sage, tendre et précis.

Pourquoi précis? Parce que Franju décompose. Et la décomposition, ce



Jean-Pierre Mocky et Charles Aznavour dans *La Tête contre les murs* de Georges Franju.

n'est pas seulement la chair sanglante qui dégouline sur l'écran des salles qui projettent *Le Sang des bêtes*. Non. La décomposition, c'est peut-être ça au début, mais au fur et à mesure que Franju vérifie la théorie des auteurs et s'améliore en vieillissant, qu'il passe du gros plan au plan général en passant du court au long-métrage, la décomposition, ça devient le petit geste incisif de Mocky débouclant le ceinturon d'Anouk Aimée, et qui fait d'autant plus d'effet qu'il reste cadré en plan d'ensemble, geste *unique*, où l'abstraction est poussée tellement loin qu'elle retombe sans coup férir, en la portant au carré, sur la pure sensation épidermique à la Vadim.

Un seul geste de trois secondes donc, et voilà toute une scène de cinq minutes qui s'en trouve imprégnée, justifiée, c'est-à-dire rythmée plastiquement, en d'autres mots encore, dramatiquement *marquée*. Et voilà d'ailleurs l'art, ou plutôt l'un des secrets de l'art de Franju : mettre en scène, faire un film, écrire un scénario, c'est poser le regard de la caméra assez longtemps sur les visages et les objets pour les marquer profondément, comme le coupable par autrefois le bourreau, comme aussi l'élu par un signe de Lui.

On a reconnu là le principe premier de l'expressionnisme allemand, ce qui n'étonnera personne, tout le monde sachant bien l'admiration de Franju, et sa dette envers l'auteur de *Mabuse*, avec lequel il partage, on vient de le voir, ce goût, ce désir de l'effet en plan éloigné, qui les différencie, par exemple, d'un Welles ou d'un Hitchcock, et serait peut-être le signe distinctif des cinéastes chez qui la logique prime mais n'étouffe jamais la pudeur, puisque celle-ci justifie inexorablement celle-là. Un mouvement de l'esprit les incite à mettre en valeur telle ou telle chose dans le même temps qu'un mouvement du cœur les oblige à garder leurs distances. Disons par conséquent qu'il est impossible d'être plus romantiquement classique que Georges Franju.

La Tête contre les murs le prouve, ne fût-ce que sur le scénario. Il se décompose en trois parties, tel tout syl-

logisme qui se respecte. Un, la réalité. Deux, la folie. Trois, de nouveau la réalité. On voit l'avantage de cette méthode. La deuxième réalité est vue sous l'angle de la folie, comme la folie elle-même était vue à la lumière de la première réalité. La boucle est bouclée, et elle est bouclée en ligne droite. C'est bien Franju le plus fort. Lui reprocher une esthétique sinon du cinéma muet, du moins de celui des années trente-cinq, par rapport à un cinéma, de nouveau entre guillemets, moderne, et qui serait illustré par *Les Cousins* ou *Moi, un Noir*, ce reproche est pour le moins curieux. Il reviendrait à reprocher au montage d'*Arkadin* de croire aujourd'hui encore aux vertus de celui d'*Octobre*. Il se trouve que *La Tête contre les murs*, c'est de l'ancien cinéma. Mais qui nous dit que cet ancien cinéma, s'il n'est pas celui d'aujourd'hui, ne sera pas celui de demain ?

Dernier argument de plusieurs possesseurs de la carte verte contre *La Tête contre les murs* : on ne s'intéresse pas aux personnages, autrement dit : un fou n'est pas cinématographique. Mais en voyant Charles Aznavour réussir *sa* mort, il m'est venu en mémoire cette phrase de Bernanos, Georges aussi, dans l'avant-dernière page de la « Nouvelle histoire de Mouchette » : *à l'exception des fous justiciables d'une autre loi plus obscure, personne ne tente deux fois de se suicider.* Cette loi obscure, qui rime avec salle, c'est celle que tente de formuler un cinéma à la Franju.

Jean-Luc GODARD.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS



A cheval sur l'Atlantique

THE SHERIFF OF FRACTURED JAW (LA BLONDE ET LE SHERIF), film anglais en CinemaScope et en DeLuxe de RAOUL WALSH. *Scénario :* Arthur Dales d'après un sujet de Jacob Hay. *Images :* Otto Heller. *Musique :* Robert Farnon. *Interprétation :* Jayne Mansfield, Kenneth More, Henry Hull, William Campbell, Bruce Cabot, Robert Morley, Chief Jonas Applegarth, Deputy Chief Joe Buffalo. *Production :* Daniel M. Angel, Appollo Prods., 1958. *Distribution :* 20th Century Fox.

J'ai du mal à comprendre la déception des fervents de Walsh. Certes, les westerns précédents de Walsh les avaient habitués à un ton autre, et combien plus sympathique. La parodie y intervenait quelquefois, assez rarement, mais elle était plus naïve que concertée, comme c'est le cas ici. Qu'importe, Walsh a bien le droit de changer un peu : s'il s'inspire de *My Little Chickadee*, c'est d'autant que *My Little Chickadee* s'inspirait de *Klondyke Annie*. Ce ton parodique n'est condamnable que lorsqu'il se limite au scénario. La verve n'est pas continue, je le reconnais, et Walsh, trop souvent, n'exploite pas les possibilités comiques de son script, suivant en cela la tradition du cinéma anglais. Mais il ne faudrait pas que cette superficialité fort irritante nous masque les beautés des meilleures scènes, par exemple de celle de la visite du démarcheur chez une famille très primaire, bien éloignée de l'esprit anglais, grâce à son humour très gros.

Et cette platitude, cette relative pauvreté d'invention ne sont pas à dédaigner : la répétition d'effets faciles (le revolver-bracelet que Kenneth More tire *quatre ou cinq* fois de suite de dessous sa manche) déconcerte, au point de devenir efficace.

Quant à l'inégalité, je ne crois pas qu'on puisse la reprocher à Walsh. Ses films américains n'ont jamais été d'une inspiration constamment soutenue. Seules, la beauté de la couleur et l'habileté technique, rarement défaillantes, ont pu nous le faire croire. Or, dans ce film anglais, couleur plate et technique, légèrement défaillante. — L.M.

Le passe-temps retrouvé

THE PERFECT FURLOUGH (VACANCES A PARIS), film en CinemaScope et en Eastmancolor de BLAKE EDWARDS. *Scénario :* Stanley Shapiro. *Images :* Phil Lathrop. *Interprétation :* Tony Curtis, Janet Leigh, Keenan Wynn, Linda Cristal, Elaine Stritch, Marcel Dalio. *Production :* Robert Arthur, 1958. *Distribution :* Universal.

On regrette amèrement que Blake n'ait pas mis son nom ni Edwards son prénom sous le scénario de cette gentille ou banale, comme il vous plaira, comédie américaine. Y serait-il, que ces vacances parisiennes seraient certainement celles de l'extravagant M. Cory, puisque Tony Curtis est toujours de la partie, et, avec Janet Leigh, la partie devient rapidement fine pour qui le veut bien. Tant pis donc pour Blake Edwards qui n'a pas voulu.

On peut affirmer par contre qu'il a eu raison de signer la mise en scène. Elle rappelle un peu par ses falbalas celle du Becker de *Dernier Atout,* et prouve par conséquent que Blake Edwards n'avait pas abattu ses dernières cartes comme on l'avait cru avec *This Happy Feeling,* de sinistre mémoire. La publicité n'a pas tout à fait tort d'annoncer 287 gags puisque le découpage comporte 287 numéros et qu'il y a une idée par plan. La plupart du temps, elle est mince, d'accord, mais jamais vulgaire. Par exemple, quand Janet Leigh emmitouflée dans un drap de lit pour faire la vaisselle dit à Tony Curtis qu'un Français (admirablement joué par un Dalio en pleine forme) vient de lui dire qu'elle avait un visage loyal, et qu'il n'y a que les Français pour trouver de si charmants compliments, et alors Tony Curtis lui dit que lui qui est américain ne trouve à lui dire que « visage joli ». Se servir ainsi de la différence sentimentale des langues et nationalités, voilà qui ferait plaisir à Valéry Larbaud. Il y a aussi le gag de Tony Curtis cherchant le sens du mot ampoule. Et surtout celui, digne de Buster Keaton, de Janet Leigh retombant après l'épatante Linda Cristal dans la cuve. Bref, c'est un tout petit film, mais après lequel nous gardons intacte notre confiance en Blake Edwards. — J.-L. G.

Un chercheur de cinéma

THE HANGING TREE (LA COLLINE DES POTENCES), film américain en Technicolor de DELMER DAVES. *Scénario :* Wendell Mayes et Halsted Welles d'après le roman de Dorothy M. Johnson. *Images :* Ted McCord. *Musique :* Max Steiner. *Interprétation :* Gary Cooper, Maria Schell, Karl Malden, Ben Piazza. *Production :* Baroda-Martin Jurow et Richard Shepherd, 1958. *Distribution :* Warner Bros.

Avec le *musical,* et bien plus que la *detective story* à laquelle nous crûmes un moment, le *western* aura témoigné de l'éclatante vitalité du cinéma américain depuis la guerre : Ray, Aldrich, Wellman, Mann Anthony, John O'Feeney. Et puis le « cas » Delmer Daves. Certains, du côté de Vadim et Tashlin, le tiennent pour le maître du genre avec Mann. Souvent pourtant il suscite nos réserves par sa manière de se vautrer littéralement dans l'histoire, de tout centrer sur le jeu de l'acteur et l'utilisation du décor, décor choisi bien plus pour sa valeur pittoresque, les associations d'idées et de sentiments qu'il provoque chez le spectateur, que pour sa beauté intrinsèque, sa valeur *in aeterno.* Homme de plume passé à la mise en scène, Delmer Daves visualise d'abord sur le papier, ce qui confère à ses récits un recul séduisant pour mieux étudier les caractères et le milieu, mais a l'inconvénient de rendre la caméra trop souvent prisonnière du langage et des situations.

Le piquant, c'est que Daves est conscient de cette impasse, qui voudrait, selon la conception primaire du cinéma, tout rendre *visuel,* pratiquement supprimer le dialogue. Il méconnaît là précisément sa force, mais l'instinct redresse heureusement ce que la raison aurait tendance à dessécher en formules. Cet authentique aventurier, élevé à la dure discipline des grands espaces américains, sait observer, sentir la beauté d'un paysage, surtout possède un sens étonnant de ce que j'appellerai l'épaisseur de l'acteur. Sa manière de diriger Maria Schell, Karl Malden et Gary Cooper, clichés du cinéma universel, de les quintessencier, si je puis dire, Cooper, en patriarche de l'Ouest, la Schell en intrépide pionnière (nous y croyons), Malden en parfaite vipère lubrique, révèle une personnalité. Loin des mots, des âneries bibliques ou des scénarios trop bien construits, assisté de l'irremplaçable Ted McCord, Delmer Daves découvre le cinéma, *son* cinéma, et nous enchante. — L.Ms.

Pas si simple

UNE SIMPLE HISTOIRE, film français en 16 mm de MARCEL HANOUN. *Scénario :* Marcel Hanoun, d'après un fait divers. *Images :* Marcel Hanoun. *Musique :* enregistrements de Vivaldi et de Cimarosa. *Interprétation :* Micheline Bezançon. *Production :* Marcel Hanoun, en collaboration avec la R.T.F., 1958.

Le phénomène majeur de l'évolution du cinéma dans les années cinquante sera peut-être, avec le recul, non le cinémascope, mais l'invasion des techniques et techniciens de la télévision sur nos écran. *Une Simple Histoire,* avec le grand film de Renoir et le carnet de bord de Rossellini aux Indes, marquera chez nous un tournant décisif, affirme la prise de conscience, à tous les niveaux, technique, économique, social, esthétique de l'importance du petit écran dans le processus aujourd'hui généralisé de libération de la création cinématographique des innombrables servitudes trop complaisamment entretenues par les gens en place, syndicalistes, techniciens, coupeurs de cheveux en quatre.

D'abord le fait capital : avec environ 300.000 francs, un coup d'épaule de la T.V. française qui prête le matériel et paie la pellicule, les comédiens qui fournissent leur concours gracieusement, plus le traditionnel crédit des laboratoires, Marcel Hanoun réalise en 16 mm — pour des raisons strictement économiques, les coûts sont réduits de moitié — un moyen métrage qui selon le système normal de tournage aurait atteint au moins dix millions de francs. Avec en outre les perfectionnements techniques que nous laissent entrevoir pour un avenir proche, dans le dernier numéro des CAHIERS, les indépendants newyorkais, la caméra-stylo entre du domaine de la fiction esthétique dans celui des réalités bien concrètes. Mais l'essentiel demeure que cette libération au niveau des « structures », pour employer le langage cher à Jean Domarchi, va de pair avec une remise en question totale des « superstructures » telles que définies par Cesare Zavattini et Paddy Chayefsky. Le réalisme triomphe sur toute la ligne, non plus en intentions, mais dans les actes. Le quotidien atteint une sorte d'objectivité supérieure, sans gauchissement masochiste, la caméra cerne l'homme nu. Le style T.V. et l'impitoyable ascèse formelle d'Hanoun en sont responsables.

De la télévision, le contact immédiat, la vision au microscope, le sentiment d'être chacun directement concerné. Après Welles applaudissons le petit écran qui recrée l'intimité romanesque indispensable à ce portrait dans un miroir. Et surtout Marcel Hanoun adopte un parti pris moral que personnellement je n'approuve pas, mais qu'il sait admirablement conduire à ses ultimes conséquences : son récit nous est conté sur le ton lancinant et avec l'éloignement absurde qui ont fait la réputation de « L'Etranger » d'Albert Camus. Le fameux imparfait de l'indicatif, transposition littéraire d'un fréquentatif de l'ennui, trouve ici son équivalent dans la monotonie ininterrompue du récit, le sentiment d'errance et de claustrophobie engendré par les images, remarquables, l'éventuelle répétition *ad absurdum* du mouvement (exemple : la jeune femme longe un mur, part vers la gauche, puis revient sur la droite) comme Welles s'y était essayé dans la scène du repas de *Citizen Kane.*

Bref Marcel Hanoun réussit là où Antonioni échouait, par excès de préciosité et une trop grande fidélité à ses admirations littéraires. Il réduit le temps en miettes pour rejoindre le magma informe de la subjectivité. — L.Ms.

Ces notes ont été rédigées par JEAN-LUC GODARD, LOUIS MARCORELLES et LUC MOULLET.

FILMS SORTIS A PARIS DU 11 MARS AU 14 AVRIL 1959

14 FILMS FRANÇAIS

Archimède le clochard, film de Gilles Grangier avec Jean Gabin, Darry Cowl, Bernard Blier, Julien Carette, Paul Frankeur, Dora Doll. — Pour ses débuts d'auteur, Jean Moncorgé a confié à Jean Gabin un rôle de cloche. Quant au son de ladite tel que l'entend Grangier, on le connaît depuis longtemps.

Bobosse, film d'Etienne Périer, avec François Périer, Micheline Presle, Jacques Jouanneau, Armande Navarre, Jacques Fabbri, Jacques Dufilho. — On peut imaginer ce qu'un Cukor ou un Ophuls auraient pu faire de cette comédie, la plus prétentieuse de son auteur. Ce qu'en a fait Etienne Périer est proprement consternant, et d'une application dans la laideur très britannique.

Brigade des mœurs, film de Maurice Boutel, avec Eddie Barclay, Colette Ripert, Jean Tissier, Michel Beaufort, Fernand Sardou, Dalida. — D'une telle nullité qu'on a l'impression de voir un film de l'âge de pierre. Pour les amateurs de cauchemar : un strip-tease de Jean Tissier déguisé en jeune mariée.

Les Cousins. — Voir article de Jean Domarchi dans notre précédent numéro.

Délit de fuite, film de Bernard Borderie, avec Antonella Lualdi, Félix Marten, Aimé Clariond, Folco Lulli, Robert Berri, Franco Interlenghi. — Contrairement à ce qu'affirme la publicité, ce n'est pas le meilleur J.H. Chase, et le thème classique du meurtre maquillé en accident fait long feu. Ce n'était pourtant pas une excuse pour l'affadir à ce point. Après la petite flambée du *Gorille*, Borderie retombe à son niveau habituel : le bâclage dans la convention.

Derrière la grande muraille, film en Agfacolor de Robert Menegoz, commentaire de Simone de Beauvoir. — Ennuyeux reportage sur le pays le plus passionnant du monde; on en voit autant chaque semaine salle Pleyel.

Le Grand Chef, film d'Henri Verneuil, avec Fernandel, Gino Cervi, Papouf, Jean-Jacques Delbo, Noëlle Norman. — Adaptation du célèbre conte d'O' Henry dont Hawks avait déjà fait un sketch, coupé en France, de *La Sarabande des pantins*. Nous aurions préféré voir ce dernier. L'équipe Verneuil-Fernandel ne fait aucun progrès, et ne cherche pas à en faire. Le petit Papouf est moins cabotin que les confrères de son âge.

Moi, un Noir. — Voir article de Jean-Luc Godard, dans notre précédent numéro.

Les Motards, film de Jean Laviron, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Colette Deréal, Véronique Zuber, Francis Blanche, Jean-Marie Amato, Roger Saget, Jacqueline Maillan. — Le tandem Pierre-Thibault fait, de film en film, de lents mais sûrs progrès : sans révolutionner le cinéma comique français, leur dernier-né se voit sans le moindre ennui. Regrettons que les idées n'y soient pas toujours correctement mises en valeur : mais Francis Blanche est drôle et Véronique Zuber absolument charmante.

Quatre du Moana, film en Kodachrome de Bernard Gorsky, Pierre Pasquier, Roger Lesage et Serge Arnoux, commentaire de Paul Guimard. — Quelques trop brèves images font entrevoir ce qu'aurait été ce film s'il avait été tourné par un grand cinéaste et non par une bande de copains, au demeurant fort sympathiques.

Sursis pour un vivant, film de Victor Merenda, avec Henri Vidal, Dawn Addams, Lino Ventura, John Kitzmiller, Howard Vernon, Pepino de Filipo. — M. Maurois, auteur de la nouvelle d'origine, n'hésite pas à entremêler deux des plus vieilles ficelles du genre : celle des « Dix petits nègres » et celle des « Tribulations d'un Chinois en Chine »; dans son œuvre, l'inattendu arrive vraiment à bon compte. Le travail de Mérenda est d'un niveau équivalent.

La Tête contre les murs. — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 55.

Toi, le venin, film de Robert Hossein, avec Marina Vlady, Robert Hossein, Odile Versois, Héléna Manson, Henri Crémieux. — Odile ou Marina ? Au bout d'un quart d'heure, on commence à se lasser d'une devinette aussi puérile, dont la solution relève du pile ou face. Mais la désinvolture et le je m'enfichisme d'Hossein ne sont pas antipathiques.

Une simple histoire. — Voir note de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 59.

15 FILMS AMERICAINS

Auntie Mame (*Ma tante*), film en Technirama et en Technicolor de Morton Da Costa, avec Rosalind Russell, Forest Tucker, Coral Brown, Fred Clark. — Hommage nostalgique de l'Amérique à l'esprit d'aventure et d'extravagance des twenties et thirties. Da Costa nous vient droit de Broadway, et un peu de l'esprit de Cukor et Logan passe sur l'écran, malgré les conventions d'un best-seller, d'ailleurs plaisamment rewrité par le couple Comden-Green. Rosalind Russell, dans le cabotinage, c'est quelqu'un. Photographie de H. Stradling senior.

Bell, Book and Candle (*L'Adorable voisine*), film en Technicolor de Richard Quine, avec James Stewart, Kim Novak, Jack Lemmon, Ernie Kovacs, Elsa Lanchester. — Plate comédie qui nous fait regretter, sur un sujet similaire, la *Sorcière* de René Clair. Quine y paraît, étrangement, avoir perdu son aisance habituelle, peut-être handicapé par les exigences de son chef opérateur : mais la photographie de James Wong Howe est effectivement remarquable. Stewart se caricature, mais Kim Novak est habilement utilisée sur ses défauts.

The Big Boodle (*Trafic à La Havane*), film de Richard Wilson, avec Errol Flynn, Pedro Armendariz, Rossana Rory, Gia Scala. — Des faux monnayeurs bien désuets dans un Cuba pour agence Cook. Ni les auteurs, ni les spectateurs n'y apportent beaucoup de conviction.

The Big Country (*Les Grands Espaces*), film en Technirama et en Technicolor de William Wyler, avec Gregory Peck, Jean Simmons, Caroll Baker, Charlton Heston, Bull Ives, Charles Bickford, Chuck Connors. — Un western pour ceux qui n'aiment pas le western, comme toujours chez Wyler, le cinéaste bourgeois par excellence, qui fait du cinéma pour ceux qui n'aiment pas le cinéma. Tant d'application, de soins, d'efforts, au service d'une constante bassesse d'inspiration. Décourageant. Générique de Saül Bass.

Duel at Apache Wells (*Bagarre à Apache Wells*), film de Joe Kane, avec Ben Cooper, Anna Maria Alberghetì, Jim Davis. — Western de série Z.

The Hanging Tree (*La Colline des potences*). — Voir note de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 58.

Old Yeller (*Le fidèle vagabond*), film en Technicolor de Robert Stevenson, avec Dorothy McGuire, Fess Parker, Jeff York, Chuck Connors et le chien Spike. — Si Walt Disney parle chien couramment, ce n'est le cas d'aucun de nos rédacteurs. Nous avouons donc notre incompétence. Pour cynophiles exclusivement.

The Perfect Furlough (*Vacances à Paris*). — Voir note de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 58.

The Proud Rebel (*Le Fier rebelle*), film en Technicolor de Michael Curtiz, avec Alan Ladd, Olivia de Havilland, Dean Jagger, David Ladd. — Ce fier Sudiste est contraint par l'adversité à vendre son chien fidèle, et voilà pourquoi son fils est muet : touchante histoire ! — qui nous est contée dans le style de contre-plongées et contre-jours qui fit autrefois la renommée de l'équipe Curtiz-McCord. Depuis, le temps est passé.

The Quiet One (*Le Petit Noir tranquille*), film de Sidney Meyers, avec des acteurs non professionnels. — Ce film, déjà ancien, tourné en 16 mm, dans un dessein sociologique ou pédagogique autant que cinématographique, a perdu beaucoup de l'originalité qui fit sa réputation. Prend maintenant le dessus son côté avant-garde newyorkaise, qui n'est pas le meilleur.

Ride a Crooked Trail (*L'Etoile brisée*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Jesse Hibbs, avec Audie Murphy, Gia Scala, Walter Matthau, Henry Silva. — Il suffit de couvrir un hors-la-loi d'une étoile de shérif, même incomplète, pour le ramener dans le droit chemin. Quelques astuces de dialogue de Borden Chase, que Jesse Hibbs semble n'avoir pas comprises. Ce n'est pourtant pas sa mise en scène qui devait le distraire.

The Sheriff of Fractured Jaw (*La Blonde et le shérif*). — Voir note de Luc Moullet, dans ce numéro, page 57.

Signé Zorro, film de Norman et Lewis Foster, avec Guy Williams, Henry Calvin, Gene Sheldon, Britt Lomondon. — Montage de plusieurs moyens métrages produits par Walt Disney pour la télévision américaine. Il faut faire feu de tout bois, et rien ne nous sera épargné.

Torpedo Run (*La dernière torpille*), film en Cinemascope et en Metrocolor de Joseph Pevney, avec Glenn Ford, Diane Brewster, Ernest Borgnine. — Scénario bien pesant et conventionnel sur les affres de conscience d'un commandant de sous-marin partagé entre la famille et le devoir. Pevney s'en fout, nous aussi. Mais le poste de pilotage d'un submersible est toujours photogénique. Quelques jolies maquettes.

Wind across the Everglades (*La Forêt interdite*). — Voir critique de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 53.

3 FILMS ANGLAIS

The Bandit of Zhobe (*La Charge du 7e lanciers*), film en Cinemascope et en Technicolor de John Gilling, avec Victor Mature, Anthony Newley, Anne Aubrey, Sean Kelly. — Que manque-t-il aux films d'aventure anglais ? Ce petit rien qui s'appelle le talent, ou le sens de l'aventure, que possédaient pourtant jadis les romanciers d'outre-Manche.

Blue Murder at Saint Trinians' (*Fric-Fracs à gogos*) film de Frank Launder, avec Jerry Thomas, George Cole, Joyce Grenfell, Alastair Sim. — Et que manque-t-il aux comédies anglaises ? Le sel et le poivre, et ces autres ingrédients qui ont nom grâce et verve comique.

Dangerous Exile (*Le Prisonnier du Temple*), film en Eastmancolor de Brian Desmond Hurst, avec Louis Jourdan, Belinda Lee, Keith Michell, Richard O'Sullivan. — Et que manque-t-il à leurs films historiques ? Tout simplement, des spectateurs.

3 FILMS SOVIETIQUES

Boris Godounov, film en Sovcolor de Stroeva, avec Alexandre Pirogov, Nicolas Kamaev, orchestre, chœur et ballet du Bolchoï Theatre de Moscou. — *Opéra filmé, avec respect*. Pour les amateurs.

Grand-Père Miracle, film en Sovcolor de G. Kazanski, avec L. Volkov, A. Litvinov. — Miracle n'est pas œuvre.

Ivan le Terrible. — Voir article de Jean Domarchi dans notre prochain numéro.

2 FILMS ALLEMANDS

Herr über Leben und Tod (*Dans tes bras*), film de Victor Vicas, avec Maria Schell, Ivan Desny. — Mélodrame où, comme il se doit, font mauvais ménage les amours conjugal et maternel, les lois du cœur et celles de la médecine. Correctement réalisé, si on consent à admettre les postulats.

Strip Girls, film de W. Ten Haaf, avec Erika Remberg, Dietmar Schomherr, Gerda-Maria Klein, Christiane Mayback. — *En attendant Call Tease*, le cinéma allemand fidèle à lui-même.

2 FILMS ITALIENS

I Sogni nel Casseto (*Rien que nous deux*). — Voir critique de Luc Moullet dans notre prochain numéro.

La Tempesta (*La Tempête*), film en Technirama et en Technicolor d'Alberto Lattuada, avec Silvana Mangano, Van Heflin, Viveca Lindfors, Geoffrey Horne, Vittorio Gassman, Robert Keith. — Faut-il croire à Lattuada ? Nous y avons renoncé, pour notre part, depuis un bon moment et ce n'est pas ce méchant pastiche de *Guerre et paix* qui nous fera changer d'avis.

2 FILMS JAPONAIS

Rodan, film en Eastmancolor de Inoshiro Honda, avec Kenji Sawara Yumi Shirakawa, Akio Kobori. — Après *Godzilla*, un nouveau méfait de la bombe A : les ptérodactyles géants rouvrent leurs ailes. Infantile et laid.

Ugetsu Monogatari (*Les Contes de la lune vague après la pluie*). — Voir article de Luc Moullet dans ce numéro, page 21.

1 FILM AUTRICHIEN

Bal à l'Opéra, film en Agfacolor de Ernst Marischka avec Sonia Ziemann, Adrian Hoven. — *Par l'immortel auteur de l'éternelle Sissi*.

1 FILM DANOIS

Guld og grøne Skove (*Bienvenue Monsieur Dollar*), film en Eastmancolor de Gabriel Axel, avec A. Bang, H. Lindorff. — Tous les cinéastes danois ne sont pas Dreyer, ni même Henning-Jensen ou Jorgen Roos. On se serait passé de la confirmation, en l'espèce, une plate comédie paysanne bâtie sur le patron anglais.

1 FILM SUEDOIS

Fangelse (*La Prison*). — Voir critique de Jean Douchet, dans ce numéro, page 51.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 300 Frs (Etranger : 350 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française . .	1.700 Frs	France, Union Française . .	3.300 Frs
Etranger	2.000 Frs	Etranger	3.800 Frs

Etudiants et Ciné-Clubs : 2.800 Frs (France) et 3.200 Frs (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA,
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1959